



مجلة النقد الأدبي

# فصول

التنوير بوصفه خداعاً جماهيرياً

نيتشه والفرقة الألمانية

التحليل النفسي وحركة الثقافة المعاصرة

نحو تأسيس استايقا فسرية

من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب

المنشأ النظرية الأدبية

تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ

نص وقرآن، أرض السرد بين

قناع السرد وأرض الناس

شخصية العدد: احسان عباس



# ف فصول

رئيس التحرير

هدى وصفي

نائب رئيس التحرير

محمد الكردى

مدير التحرير

محمود نسيم

التحرير

مناجد مصطفى

المشرف الفني

أنس الديب

السكرتارية

أمال صيلح

جمع وتنسيق

أمال عيسى

العدد رقم ٢٥

- ٧ كلمة أولى \_\_\_\_\_ وحيد عبد المجيد
- ٨ افتتاحية: \_\_\_\_\_ هدى وصفى
- ١١ ملخصات وتعريفات \_\_\_\_\_

#### النص الاستهلاكي

- ٢٢ صناعة الثقافة : التوير بوصفه خداعاً جماهيرياً \_\_\_\_\_ ثيودور أدورنو و ماكس هوركهايمر
- / ت: خالدة حامد

#### الدراسات

- ٣٦ نيتشه والنزعة الأنثوية \_\_\_\_\_ عطيات أبو السعود
- ٥٧ المصطلح العلمي العربي: المبادئ والآليات \_\_\_\_\_ محمد حسن عبد العزيز

#### الترجمات

- ٧٤ التحليل النفسي وحركة الثقافة المعاصرة \_\_\_\_\_ بول ريكور/ ت: منذر عياشى
- ٩٩ الوعي والأصالة: نحو تأسيس إستراتيجية نسوية \_\_\_\_\_ مارشيا هوللى/ ت: محمد السعيد القن

#### منه العبد

#### النظرية الأدبية الآن

#### الدراسات:

- ١١٠ مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب \_\_\_\_\_ محمد رضا مبارك
- ١٣٤ تعديل القوة الإنجازية دراسة في التحليل التداولي للخطاب \_\_\_\_\_ محمد العبد
- ١٦٣ مفهوم الهرمنيوطيقا الأصول الغربية والثقافة العربية \_\_\_\_\_ الحبيب بو عبد الله
- ٢٠٥ انفتاح النظرية الأدبية التفكير وقراءة النصوص القديمة \_\_\_\_\_ أيمن بكر
- ٢٢٢ مقدمة لنظرية النوع النووي \_\_\_\_\_ علاء عبد الهادي
- آفاق:

- ٢٣٦ شكسبير وآفاق النظرية الأدبية المعاصرة \_\_\_\_\_ عصام الدين فتوح
- كتب:

- ٢٤١ مدخل إلى النظرية الأدبية \_\_\_\_\_ تأليف: جوناثان كلر / ت: مصطفى بيومى عبدالسلام/
- عرض: ماجد مصطفى

#### نص وقراءتان

- ٢٤٨ قناع السرد في "أرض السواد" \_\_\_\_\_ مدحت الجيار
- ٢٦١ أرض السواد .. أرض الناس \_\_\_\_\_ حاتم عبد العظيم



الأبوية الذكورية والسرد التفسيري تحليل التجربة السرديّة لنجيب محفوظ — عبدالله إبراهيم ٢٧٤

في مواجهة الفانى والمتلاشى: النقش على جدار المستحيل قراءة نقدية في رواية "نوة الكرم"

لنجوى شعبان ————— ثناء أنس الوجود ٣٠٦

غادة أم القرى (أول رواية باللغة العربية في الجزائر) دراسة في الموضوع والتقنيات

محمد العيد تاورته ————— ٣١٣

مريم الحكايا، أم صورة اللانهائي في تاريخ مفتوح؟ ————— أسامة عرابي ٣٢٧

الخصائص الفنية في رواية "العاشق" لمرجريت دورا ————— مصطفى كامل ٣٣٦

دوريات بريطانية ————— ماهر شفيق فريد ٣٤٢

دوريات فرنسية ————— كاميليا صبحي ٣٥٠

دوريات عربية ————— محمود نسيم ٣٥٩

ثلاث رسائل ————— ماهر شفيق فريد ٣٦٤

العنف الرمزي : الجذور السوسيوثقافية للتربية ٣٧١

قراءة موجزة لكتاب بورديو ( العنف الرمزي ) ————— عرض: عبد الستار جبرعداي

اللفة والفتنة والحجاب قراءة في كتاب: "لن تتكلم لفتي" لعبد الفتاح كيليطو —

عرض: شرف الدين ماجدولين ٣٧٥

فصول . نت ————— محمود الضبع ٣٨٣

إحسان عباس ... والنقد المقارن ————— عز الدين المناصرة ٣٨٨

إحسان عباس واستشراف النقد العربي الجديد ————— فخري صالح ٤٠٨

بيليجرافيا إحسان عباس: بانوراما ————— عز الدين المناصرة ٤١٤



عدد جديد يضيف المزيد من الفصول في مجال لا نهائى للمعرفة يكبر مع كل عدد ويتسع نطاقه وأثره في العقل العربى. فمنذ العدد الأول لهذه المجلة، وهى تؤدى دورا جوهريا في تأصيل الواقع الثقافى وربطه بالتراث وفتح آفاق جديدة له.

ولذلك فهى المطبوعة المفضلة لكل من يعنى بمستقبل أكثر إشراقا لثقافة عربية منيرة لا تنهل فقط من المعرفة الحديثة في عالمنا، وإنما تؤسس أيضا على قراءة منهجية للتراث من منطلق يختلف عن التراثيين التقليديين وعبر رؤية لا تعتبره كيانا مغلقا ولا صورة مثلى نبكى عليها.

ولذلك تجاوزت "فصول" طابعها كمجلة للنقد الأدبى، وإن بقيت هى الأهم عربيا في هذا المجال عاشت في حال حوار مستمر مع أهم وأكبر قضايا الثقافة من الأدب إلى الفلسفة والفكر مروراً بمجالات الإبداع والتعبير الثقافى، دون أن تغفل العلم وثقافته التى أصبحت محور المعرفة الدافعة للتقدم في هذا العصر.

قيل عنها أحيانا إنها مجلة ثقيلة، وقيل إنها لنخبة النخبة. ولكن القول الحق هو أنها الأثقل معرفيا الآن، ليس فقط في مصر بل على الصعيد العربى، وأنها نهضت وتنهض بعبء ثقیل عندما تساهم في وضع البنية الأساسية اللازمة لدعم مساهمتنا المحدودة حتى الآن في إنتاج المعرفة على الصعيد العالمى.

تأثر النقد العربي منذ ما يقرب من قرن من الزمان بالنقد الغربي وسعى دوماً إلى محاكاة مساره وإن بنسب متفاوتة، وإذا أمعنا النظر في الربع القرن الأخير فلننا درصد نشاطاً نقدياً متصلاً يشهد عليه ثراء ما نشر من دراسات في كتب مستقلة أو في مجلات متخصصة.

واتجه النقد في بداياته نحو التقليدية ومحاولة التجديد وإن كانت الفروقات ضئيلة بين الخطاب المعلن وواقع العمل النقدي المنجز ومقوماته البنائية بالمعنى العام.

يقوم التقليد على أسس "الفيلولوجيا" التي استفلت من الدرس اللانسوني وهو المنحى الذي يفصل بين المعنى واللفظ والقول بأن العلاقة المنتظمة بينهما هي علاقة تطابق ويعتبر اللفظ في هذا الإطار مجرد أداة تستخدم لتأدية المعنى ونقله، وتبوء هذه الفكرة مكان الصدارة فكان الدارس يتبعها في النسيج اللغوي المكون لظاهر النص لكشف النقاب عنها باعتبارها البؤرة الوحيدة المنظمة له. ولما كانت الفكرة "الكامنة" في النص في مفهومها العام ترجمة لحياة الكاتب وصورة لها وإن هذه بصورة وليدة الظروف السوسيوثقافية المرتبطة بها، استوجب البحث التنقيب عنها في ركاب المصادر والوثائق، وقد لازم هذه الطريقة إرسال الأحكام التقويمية في دائرة قيم الصدق والحق والجمال فكانت الذاتية والانطباعية والمعارية هي السمات الواضحة لهذا النشاط وإن رفع شعار الموضوعية، ويعد هذا التوجه امتداداً لما كان سائداً في النقد العربي في النصف الأول من هذا القرن وعرف تجلياته ونضجه في كتابات طه حسين النقعية. وكان مطلع الخمسينيات من المحطات التي تلقى فيها النقد "الفيلولوجي" انتقادات وجهها إليه نقاد ثقبوا الأيديولوجية الاشتراكية وأعلنوا استنادهم إليها في فهم الدرس الأدبي وكانت "الاشتراكية الواقعية" هي المنهج الجديد الذي روجوا له وقد حصد نقاد هذا التيار أسسه في عدة دراسات نظرية وتطبيقية مثل كتاب محمود العالم وعبد العظيم أليس "في الثقافة المصرية" وتكلام محمد منور (في مرحلته الثانية) ولويس عوض. ويصدر هذا التيار عن نظرة انعكاسية آلية للأدب يعتبر هذا بمقتضاها، مجرد محاكاة لحياة الكاتب والمجتمع ومن هذا المنظور تنتظم بين الأدب والواقع، علاقة ديناميكية جدلية ذلك أن الأفكار "لا تهبط من السماء أو من عالم المثل" ولكنها وليدة التعامل الواصي مع الظروف المادية المرتبطة بحياة الفرد.

وعارض أصحاب هذا الاتجاه الفكرة القائلة على السببية الآلية القائلة بأن الأدب نتيجة لعلة سابقة ومحصول لعوامل تحكمت فيه وأدت إليه، مقدرين أن في هذا التوجه تبسيطاً مخلاً في فهم وظيفة الأدب وبوره في الحياة المادية وأن العلاقة بين "العلل والمعلولات" محكومة بصفتي "التفاعل والتشابك" فيجوز أن تكون الظاهرة الواحدة محصلة عدة عوامل ومؤثرات كما يجوز أن تكون للعلة الواحدة نتائج متعددة، وبناء عليه فالهدف هو مباشرة الأحداث باعتبارها منتظمة في علاقة ديناميكية حسية، تستدعي تفهم مظاهر التأثير والتأثر، وبناء عليه صاحبت هذه النزعة تميز الموضوع عن المضمون.

ونتج عن ذلك أن لدى هذا التيار بالتجاوز عن النظرة الجمالية الانطباعية الذاتية المثالية السائدة وإدراجها ضمن العوامل المساهمة في إكساب الأدب المسحة الجدلية الديناميكية معتبراً أن هذه الأساليب ليست مجرد انعكاس لعالم جمالي متعال لكنها مرتبطة إرتباطاً عضوياً بالمضامين حتى لا إمكان تمييزها أو فصلها عنها.

وبالرغم من النتائج المهمة التي أنجزها هذا التيار في اتجاه الابتعاد عن الطرق المبسطة في التعامل مع الأدب، فقد ظل في بنيتة العميقة أسير الإبيستمية التقليدية، لم يتجاوزها إلا قليلاً. لعل أبرزها مراجعة مفهوم السببية والقول بأن علاقة الأدب بالواقع انعكاس من أن نردّها إلى مجرد مفهوم الانعكاس الآلي الموجود عند أفراد يمتلكون ملكات فطرية متماثلة تؤهلهم لتصوير عصرهم تصويراً أميناً صادقاً محمولين بقيم الجمال والحق،

لكنها علاقة إشكالية مصدرها تعامل الفرد والجماعات مع الأوضاع القائمة وكيفية الاستجابة لها، لكن هذا التيار الموسوم بمظاهر الحدأة والمعلن القطعية مع الاتجاه السائد تبين تواضع نتائجه؛ ذلك لسبب رئيس هو أنه لم يقطع مع الأسس المعرفية السابقة بحسم ولم يخرج من دائرة الفصل بين المضمون والشكل بالرغم مما رفعه من شعاراته وسنرى أن هذا الفصل مثل . وحتى الآن . أحد العوامل الرئيسة المرتبطة بتعثر النقد العربي الحديث والمثلة عائقا أمامه، فلقد ظلت الفكرة وإن اكتسبت حضورا أيديولوجيا واتخذت مساحة جدلية، نقول فقد ظلت الفكرة هي السابقة . في حكم هذا التيار . للفظ وهي المدعوة لاحتلال المرتبة الأولى من اهتمامات الدارس، وغاية ما استحدثه هو استبدال مفهوم العبقري "بالكتابة العضوية" .

وقد هيمن هذا التيار على الساحة النقدية في النصف الثاني من الخمسينيات وعلى امتداد الستينيات وجزء غير قليل من السبعينيات ثم أخذ يتراجع وأخذت تظهر تيارات منهجية أخرى مثلت منرجعا جادا في مسار النقد العربي ومضد، ونأتى للخطوة الرئيسة الثانية المميزة للنقد العربي الحديث والمكونة من عدة شعب بعضها مستقل وبعضها متفرع من بعضه . هذه الخطوة "الجديدة" بدأت تغزو النقد الغربي منذ العشرينيات واستفاد منها النقد العربي وأدت حركة الترجمة التي لم تنقطع إلى تعرفنا على مختلف التيارات النقدية الغربية، وركز على الاتجاه الذي أصبح سائدا في الدرس العربي الحديث وهو الاحتفال بالتطبيق والنظر في النصوص من وجهات مستحددة كضلة بإبراز الخصوصيات الفنية الإبداعية وكشف الضغوط الشكلية المتحكمة فيها والجاصلة المعنى في حكم الإمكان أو تجديد النظر إلى نصوص قديمة وإبراز قيمتها الفنية وآليات اشتغالها . وكثيرا ما يوطر البحث التطبيقي بالخلفية النظرية حرصا على التعريف بالأرضية التي يستند عليها العمل . والقول المعتمد لجمل هذه الدراسات هو التحام الدال بالمدلول والمضمون بالشكل وأن هذا ليس مجرد غلاف خارجي لكنهما وجهان لعملة واحدة، وهكذا اكتسبت الدلالة التي غدت تستعمل بدلا للمضمون قيمة داخلية محايدة للنص، ومن رحم هذا المبدأ اشتقت جملة من المفاهيم الفرعية لعل أهمها مفهوم الإنية *immence* والمقصود منها ثبت التعامل مع النص من جهة أنه انعكاس لمرجع خارجي وارتبط مفهوم الإنتاج بعملية الكتابة التي حلت محل لفظ "خلق"، وفكرة الكتابة تشير إلى أن النص مسبوق بنصوص أخرى استندماها وأعاد إنتاجها وحاز الإبداع القصص أكبر قدر من الاهتمام . خاصة في مجال تحليل السرديات . وحظى باهتمام الأسلوبية والبنوية والسيمولوجية والنقد الاجتماعي والنفس .

اعتماد النقد العربي على الخلفيات الغربية لم يؤد إلى معارضا منهجية كما رأينا في الغرب وإن كان هناك وجود لنقد النقد كما حدث في نقد بعض التطبيقات البنوية بحجة عدم تمثل أصحاب المقاربات لمبادئ البنوية أو عدم القدرة على كشف القيمة الفنية والدلالية على الوجه المطلوب .

ولحلول في هذا العدد الذي كرسنا ملفه للنظرية الأدبية الآن، أن نتطرق إلى المجالات التي استفادت منها النظرية الأدبية مثل اللسانيات والأسلوبية والبلاغة وكيف تم التفاعل مع المفاهيم التحليلية المنبثقة من النقد المعاصر وسنجد في دراسات المؤلف بعض الإجابات عن الأسئلة المطروحة على الساحة النقدية الآن .

ولود أن نختم هذه الافتتاحية بتوجيه الشكر إلى الأستاذ الدكتور سمير سرحان المفكر والمبدع والناقد اللامع على مساهمته لجلة هصول طوال فترة قيلولته لهيلة الكتاب كما أنه لم يتوان عن المساهمة في جميع الأعداد التي صدرت منذ تشرفى برئاسة تحرير المجلة أي منذ هتاء ٢٠٠٢ بعد توقف دام أكثر من سنتين وكان نعم المعين على إنجاز هذا العمل الثقافى الذى يحتاج إلى الكثير من الجهد، وأيضا أود أن أرحب بالأستاذ الدكتور وحيد عبد الحميد الذى باهر بالمشاركة في هذا العدد من خلال الكلمة الأولى لله منا كل الشكر .

## من ملفاتنا القادمة

---

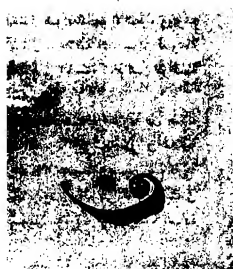
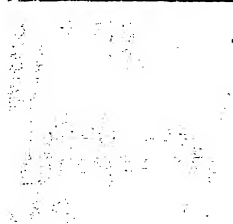
١- أسئلة الثقافة الراهنة

٢- نجيب محفوظ: عدد خاص

٣- الأدب وكتابة التاريخ

٤- نقد النقد العربي

# ملخصات و التعريفات



• النص الاستهلاكي  
صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خداعاً جماهيرياً  
ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر  
ت: خالدة حامد

يحلل الكاتبان ظاهرة "فوضى الثقافة" التي اجتاحت المجتمعات الحديثة في الآونة الأخيرة، مع هيمنة القيم الرأسمالية واكتساحها، فالاتحاد المنحل بين المجتمع الأصغر والمجتمع الأكبر يقدم للأفراد نموذج ثقافتهم: الهوية الزائفة للعام والخاص. ولم تعد هناك حاجة لأن تتظاهر السينما ووسائل الإعلام بأنها من الفنون؛ فقد أصبحت في الحقيقة عملاً تجارياً محضاً تم تحويله إلى أيديولوجيا لتسويغ المتفاهات التي تنتجها عن عمد.

كما أن الأساس الذي بموجبه تكتسب التكنولوجيا سلطتها على المجتمع هو سلطة أولئك الذين تكون قبضتهم الاقتصادية على المجتمع هي الأقوى. فقد تم تشكيل العالم بأسره ليمر عبر مصفة صناعة الثقافة التي تعتمد إلى غش مستهلكها بوعودها المتواصلة. فهي صناعة فاسدة؛ ليس لأنها خاطئة بابلية، بل لأنها مؤسسة مكرسة للذة المتصاعدة، إذ يكون الفرد وهماً. لكن الشخصية الفردانية الزائفة هي شرط أساس لفهم المأساة، والسبب الوحيد وراء نجاح تعامل صناعة الثقافة مع الشخصية الفردانية هو أن الأخيرة كانت تعيد دائماً إنتاج المجتمع الهش.

• الدراسات  
نيتشه والنزعة الأنثوية  
عطيات أبو السعود

سادت ستينيات القرن العشرين حركة فكرية أطلق عليها اسم النزعة الأنثوية تزامنت مع حركة تحرير المرأة المعاصرة، لكن تراث هذه الحركة يعود إلى تاريخ سابق على الأقل منذ القرن الثامن عشر، وانتشرت هذه النزعة الأنثوية بشكل واسع مع مرحلة ما بعد الحداثة التي قامت تياراتها على دهم الثنائيات الراسخة في تاريخ الفلسفة، ومنها ثنائية الذكر والأنثى. ويعد نيتشه من أكثر الفلاسفة الذين ارتبط اسمهم بهذه النزعة وأكثرهم تأثيراً عليها سواء أكان هذا التأثير إيجابياً أم سلبياً، فبعض المؤيدين للنزعة الأنثوية يزعمون أن نيتشه هو سلفهم الأكبر، ويؤمن البعض الآخر بأنه ليس من أنصارها ولا من المؤيدين لها. فما هي - إذن - علاقة المناصرين للنزعة الأنثوية بفلسفة نيتشه؟ فمن المعروف في تاريخ الفلسفة أن آراء نيتشه في النساء تنم عن كراهية لهم؛ فكيف ترتبط فلسفته بنزعة تحاول إنصاف وضع النساء في المجتمع؟

يحاول هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات للوقوف على حقيقة هذه المفارقة من خلال النقاط الآتية: أولاً: التعريف بالنزعة الأنثوية. ثانياً: فلسفة نيتشه للنسوة الملتى تتجلى في علاقة نيتشه بنساء عصره، ومن خلال أمثاله التي اتخذت للمرأة فيها أشكالاً عديدة وصوراً استعارية مختلفة. ثالثاً: تفسير أصحاب النزعة الأنثوية لفلسفة نيتشه النسوية، وهي تفسيرات وجدت في فلسفته أفكاراً أساسية جعلت منه سلفاً لهذه النزعة منها: نقد السلطة الأبوية الذكورية، إعادة تقييم الجسد، النزعة المنظورية... إلخ.



تبحث الدراسة في عدد من الآليات التي يمكن أن تعالج مشكلة تشتت العمل المصطلحي في العالم العربي، وعما قد يكون وراءه من أسباب سياسية واجتماعية ونزعات عنصرية وفردية، كما تناقش ما اقترحه البعض من آليات لتوحيد الجهود والالتزام بالعمل الموحد، وهي تتطلب رؤية سياسية واجتماعية مشتركة، فضلاً عن الرؤية العلمية المنهجية.

ومن ثم تتناول الدراسة الوضع اللغوي والمبادئ العامة له من: عرقية اللغة، وتغير اللغة، وتكاثر اللغات، واللغة العلمية وصفات المصطلح العلمي، واللغة العامة واللغة الخاصة، ووضع المصطلح بوصفه وحدة في نظام من المفاهيم، والنظرية العامة للمصطلحية التي تهدف إلى تنظيم المعارف وترتيب التصورات أو المفاهيم في شكل منظومات، وآليات العمل المصطلحي في العربية، ودور المجامع اللغوية في تحديد آليات المنظومة المصطلحية، بما فيها آليات الترجمة من جهة والتعريب من جهة أخرى، لكي توفر ما ينشده البحث العلمي من وحدة فكرية وريابط قومي، وتؤتي ثمراتها في تبادل العلوم والمعارف في العالم العربي.

## • الترجمات

### التحليل النفسي وحركة الثقافة المعاصرة

بول ريكور

ت: منظر عياشي

لم يعد ثمة شك في أن عمل فرويد، بالنسبة إلى وعي الإنسان الحديث، يساوي في الأهمية عمل ماركس أو عمل نيتشه. فالقربان بين هؤلاء الثلاثة من نقاد الوعي "المزيف" واضحة. والوعي، كما يقول التحليل النفسي، "يقاوم" فهم نفسه. وفرويد لا يقول، كما يقول نيتشه إن الإنسان "حيوان مريض"، بل يوضح أن الأوضاع الإنسانية هي أوضاع صراعية حتماً. وإذا كان التحليل النفسي يكشف عن قصده عندما يرتفع إلى مستوى التأويل الثقافي بتفجير الإطار المحدود للعلاقة العلاجية بين المحلل ومريضه، فإنه يهدم في الوقت نفسه الحواجز التقليدية، مهما كانت المنهجيات التابعة لعلوم أخرى تبررها. فالتحليل النفسي تأويل للثقافة في مجموعها. وليس تفسيراً شاملاً، والتأويل الذي يعطيه عن الإنسان يصب بشكل أساسي ومباشر في مجمل الثقافة، وهذه الأطروحة إذ تؤول العالم فإنها تغيره.

لقد كانت حدة فرويد إزاء الدين لا مثيل لها، يقابلها تعاطفه مع الفنون، فالفن بالنسبة إلى فرويد هو الشكل غير الاستحواذي وغير العصبي للإرضاء المستبدل. فتأويل موسى لمايكل انجلو وتأويل أوديب لسوفوكليس أو هاملت لشكسبير، هذه الأعمال إبداع لأنها ليست إسقاطاً بسيطاً لصراعات الفنان لكنه رسم إجمالي لحلولها. فما يزعم التحليل أنه يتجاوزها ليس التعارض الظاهراتي للحلم وللثقافة فقط، ولكنه يتجاوز التعارض الداخلي نفسه للنزعة الاقتصادية.

### الوعي والأصالة نحو تأسيس إسقاطية نسوية

مارشيا هوللي

ت: محمد السعيد القن:

تؤكد مارشيا هوللي على أهمية أن تتحلى الناقدة النسوية بالوعي والأصالة في مقاربتها للنصوص الأدبية وترى أن أهم متطلبات تنمية وتعظيم هذا الوعي وتلك الأصالة إنما يأتي من التعرف الواعي الناقد للأساطير الثقافية والمعطيات الأيديولوجية الجاهزة التي تشكل رؤاها

وأفكارها وحتى فريديتها ومن ثم التحرر من أسرها بتفكيكها وتقديم ما هو أصيل وإنساني وواقعي كما أن ذلك يتطلب أيضا أن تقوم بتقييم صادق لأيديولوجيتها الخاصة بها ومن ثم تطوير وتعميق استبصاراتها وأدواتها النقدية وكل ذلك لإنتاج ما تسميه الكاتبة بالنقد النسوي الواقعي والكاتبة تنطلق في كل ذلك من قناعتها الراسخة بأن النقد الأدبي أصبح فعلا سياسيا تفكيكيا واعيا. فالنقد النسوي كما تراه الكاتبة هو محاولة موضوعية وشجاعة لإعادة صياغة صورة المرأة الحقيقية وذلك بغية تمكينها من التعرف على ذاتها الحقيقية وتنمية وعيها بتلك الذات وكل ذلك من منظور هيوماني إنساني راديكالي للأدب والنقد.

## • الملف

### مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب

محمد رضا مبارك

يقوم هذا البحث على فكرة أساسية، هي أن النقد الأدبي مفهوما ومصطلحا، يتغير كما يتغير النص الأدبي، وموقع المتلقي الذي أصبح له شأن مهم في النص وفي الإنتاج والتحقق. طرح الباحث في سبيل الوصول إلى هدفه المعرفي طرقا عدة، وطرح أسئلة حول طبيعة النقد ووظيفته، بعد التحولات الهائلة والكبيرة التي حدثت في علم النص، وعلم الإنسانيات وفي العلوم القريبة التي لها علاقة بالأدب. ومهد بذلك باستعراض نقدي لبعض الأفكار النقدية في التراث العربي القديم وبعض الأفكار الواردة عند رواد الحداثة النقدية في زماننا المعاصر. مع استعراض سريع للفهم السائد عن الأسلوبية وتحليل الخطاب.

بين الباحث المقصود من المصطلح الشائع (تحليل الخطاب)، وفي معنى تحليلي ينسجم مع التطلع النقدي النظري في هذا البحث قدم تحليلا لنص شعري، للشاعر محمود درويش في محاولة لإلقاء الضوء على أسلوب تحليل النص وفق رؤيته له في هذا البحث، وتضمن التحليل لغة خاصة تنسجم وتتفاعل مع لغة النص الشعري. إذ يعتقد الباحث أن اللغة الأدبية العالية التي ينقد بها النص هي خير وسيلة لكشف الثيمات الدلالية المتحولة في النصوص. وعرض في الجزء الأخير من البحث لأهمية المناهج الحديثة لقراءة النصوص، وعودة بعض المناهج لاستعمال أساليب وطرق في قراءة النص كانت قد أهملت سابقا.

### تعديل القوة الإنجازية: دراسة في التحليل التداولي للخطاب

محمد العبد

المنهج التداولي من أهم المناهج في نظرية تحليل الخطاب والتأويل الأدبي. ما زالت الدراسات العربية في حقل اللسانيات والنقد الأدبي بحاجة ماسة إلى الإفادة من معطيات ذلك المنهج وأساسه ومفاهيمه النظرية. هذه الدراسة خطوة على طريق طويل لاستجلاب منجزات التداولية إلى الثقافة العربية، لا سيما أنها تتلاقى مع بعض الأفكار الأصلية في البلاغة العربية. ومفهوم "القوة الإنجازية" أحد المفاهيم الكبرى في تداولية أفعال الكلام، تحاول هذه الدراسة أن تصطحبه من حقل اللسانيات لتدخل به إلى ساحة النقد الأدبي العربي قصداً إلى توسيع دائرة النقد التداولي الذي أثبت قدرات خاصة في تحليل النصوص الأدبية وتأويلها في النظرية الأدبية المعاصرة.

## مفهوم الهرمنيوطيقا الأصول الغربية والثقافة العربية الحبيب بو عبد الله

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة تعريف الهرمنيوطيقا من خلال بيان الوضع التاريخي والإبستمولوجي لنشأة هذا المفهوم وضبط مظاهر تطوره الدلالي والفلسفي في الثقافة الغربية. فننتوقف عند أبرز التحولات والمنعطفات الحاسمة التي شهدتها هذا المفهوم/ المصطلح عبر مساره التاريخي. ثم حاول الباحث النظر في كيفية انتقال أو ارتحال هذا المصطلح من الثقافة المنتجة له إلى الثقافة المتقبلة عبر رصد أشكال حضوره وطرق استخدامه لدى بعض المفكرين والنقاد العرب المعاصرين. وأخذ يرصد مختلف الطرق اللغوية التي تشكل بواسطتها المقابل العربي لذاك المتصور الغربي، وحاول أن يقف على طبيعة سيورة هذه المقابلات وهل استطاعت عبر مختلف مسالكها وآلياتها أن ترتقي في مراتب التجريد الاصطلاحي إلى مستوى المصطلح الذي يحظى بالاستقرار والتمكن والاتفاق.

لقد كان دافعه لإنجاز هذا البحث هو طبيعة الوضع المعرفي للمصطلح في خطابنا النقدي وما يعانيه من مظاهر القلق والإرباك. وكان طموحه أن يسهم في إرساء مبدأ المساواة النقدية عبر المحاور العلمية الرصينة والمجادلة الموضوعية البناء، وعيا منه بأهمية السؤال والفهم والحوار في تأسيس كيان ثقافتنا العربية.

### انفتاح النظرية الأدبية أيمن بكر

تتوقف هذه الدراسة بالتحليل عند مقولتين للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، يراها الباحث قادرتين على تطوير أدوات منهجية تحليلية قابلة للتطبيق على الأدب العربي الشفوي القديم (الشعر الجاهلي تحديداً)، مع الوضع في الاعتبار تعدد الروايات الذي يسم هذا الأدب، ويبدأ البحث باستعراض المقولتين، ثم ينتقل لمحاولة توضيح إمكانات تطبيقهما على الشعر العربي القديم.

الفكرة الأولى هي فكرة لعب الدلالة التي ترتبط بتصور دريدا لطبيعة حركة المفردات داخل بنية الخطاب التي يفضل أن يصفها بأنها لعب حر للمفردات داخل البنية/النص، والنص اللغوي الذي تمثل مفردات اللغة أجزاءه المتفاعلة ينتج دلالاته عبر حركة أجزاءه غير المشروطة بهدف مسبق أو بفكرة أصل تمثل مركزاً يحكم إمكانات الحركة. والفكرة الثانية هي فكرة التكملة التي يمكن اعتبارها من زاوية محددة جزءاً غير منفصل عن هوية الشيء الذي تكمله، بل هي مكون أساسي فيه، وهو ما يقدر في ثنائيات تبدو بديهية من مثل الأصل/الفرع، أو المتن/الهامش... إلخ

### مقدمة لنظرية النوع النووي علاء عبد الهادي

يذهب هذا المهاد النظري إلى أن العلاقة بين الشعرية المختلفة للنوع الواحد موجودة دائماً أي أن إمكانية اشتراكها في ثوابت قليلة قائمة على الدوام وإن ظلت كل شعرية محددة للنوع الواحد قادرة على الاحتفاظ باستقبالية نسبية لها خصائصها الجمالية والثقافية، لذا يمكن التعامل معها في الآن ذاته بمعزل عن الشعرية الأخر.

وقد حاول الباحث في هذا المهاد أن يقدم مقدمة لطرحة النظري عن مفهومه للنوع النووي أكثر تركيباً من الإسهامات المعتادة القائمة على الإرث الإغريقي في تعريف المسرح، ولم يسعَ إلى أن

تكون تعريفاته مجرد مفاهيم وصفية فقط بل أدوات تساعد على تصور كلي قد يسمح بإبراز ما لم نكن نراه من قبل. وكانت أكثر الصيغ حذرا عند التعامل مع مفهوم النوع هي تحديد مصفوفة يحكمها هيكل منطقي يمكن من خلاله الفصل، عند التعامل النظري مع مسألة النوع، بين المكون البنائي الثابت في النوع ذاك الذي ثبت في آلاف التجليات الفنية لنوع ما، ولم يخضع لتغيير فعلي عبر العصور المختلفة، وبين المكون الجمالي المتغير الذي كان دائم الحركة والتحول من مكان لمكان ومن زمن لآخر.

## • نص وقرأتان:

### قناع السرد في أرض السواد

#### مدحت الجيار

يعد عبد الرحمن منيف واحدا من أهم كتاب الرواية العربية المعاصرة. وروايته الأخيرة "أرض السواد" من أهم ما كتبه. وتعالج هذه الرواية فترة من أخطر وأخصب فترات تاريخ العراق الحديث مع بدايات القرن التاسع عشر حتى خروج الإنجليز. وقد استخدم الكاتب هذه الأحداث وعكس من خلالها الضغوط القولية والمحلية. كما استخدم كل أساليب الحكى الشعبي والقص والسرد الحديث في آن واحد. الأمر الذي حول السرد نفسه إلى قناع فني يستخفي خلاله السارد ليعبر حدة الصراع الدائم على العراق وعلى بغداد بخاصة. ومن ثم كثرت لديه التنقلات الزمكانية واللغوية. واضطره هذا القناع إلى حوادث فرعية وشخصيات فرعية كان يمكن الاستغناء عنها. ومع ذلك نحن أمام رواية متميزة قادرة على العطاء السياسي والتاريخي والفني.

### أرض السواد أرض الناس

#### حاتم عبد العظيم

في رواية أرض السواد نجد أن أكثر المقضيات السردية بروزاً هو الراوي الذي يضطلع بكافة المهام السردية داخل النص، لذلك رأينا أن نعين نوع الراوي المعتمد عليه في هذه الرواية بأكثر تحديد ممكن، وكذلك قدرته على تقديم الوحدات السردية لا من خلال المقاطع التي تقدم مسيرة الأحداث والوقائع فحسب، بل من خلال الإشارة أيضاً إلى الشخصيات التي تُفعل هذه الأحداث بحضورها وحركتها في الفضاء السرد.

وقد اعتنى الكاتب بتقديم المكان في علاقة وطيدة بحركة الشخصيات، وكذلك بأفعالها التي جعلت المكان غير مستقل عن هذه الحركة، ومن ثم كان مصطلح الفضاء هو أكثر المصطلحات قدرة على تعيين المكان في علاقته بالزمان من خلال أفعال الشخصيات. ولكي نقف على تحديد واضح لهذه المقضيات السردية فقد قدّمنا عرضاً نظرياً لأهم الأفكار التي تحدد وضعية الراوي، وكذلك وضعية الفضاء بوصفه مصطلحاً أكثر قدرة على تعيين المكان في علاقته بالحركة التي تظهر فيه، ومن ثم جاءت هذه القراءة في جزئين: الأول خاص بالراوي، والثاني خاص بالفضاء السرد.

## • النقد التطبيقي:

### الأبوية الذكورية والسرد التفسيري

#### عبدالله إبراهيم

تناست فكرة الأبوة الذكورية في المدونة السردية لنجيب محفوظ، من بعدها الواقعي الاجتماعي إلى بعدها الميتافيزيقي، ثم إلى الملحمي، واتضح التدرج في نسق القيم الأبوية الذي قام

رهانه على تبني مفهوم القوة الذكورية المهيمنة، واختزال النساء إلى مجموعة دونية، فالنماذج الكبرى منهن، يترددن بين الصبر، والطاعة المطلقة. والإغواء، ومحاكاة الذكور في أدوارهن، على أن مفهوم الطاعة، والخضوع، والتراتب في العلاقات، والمكانة، وأهمية الدور الاجتماعي، كلها مقترنة بمقام الأب الواقعي أو الرمزي، وذلك المقام يفيض بقيمه على الجميع، فيمنح لهم مكانتهم في العالم التخيلي للنصوص: ولا نكاد نعثر على شخصية سوية تعكنت من خلق سويتها الخاصة بها دون أن تنهل من التركة الأبوية التي تتحدّر إليها عبر الانتساب، أو الطاعة، أو المحاكاة، والشخصيات التي نزعّت نحو التفرد والتمرد على الموروث الأبوي ارتسمت صورها السلبية بوضوح لا يخفى، وآلت مصائرهما إلى نهايات مأساوية، ذلك أن العالم التخيلي يثبت معايير تقويم أخلاقي مستمدة من القيم الأبوية الذكورية، وكل شذوذ يعد مروقاً، فلا تستقيم قيمة أخلاقية بذاتها إنما بمقدار امتثالها لنظام متراكم من القيم المتوارثة من أب تعالت صورته في الذاكرة والمخيلة فأصبح مصدراً شراً للسجايا، ومنبعا لا ينضب للفضائل، وتلك القيم تشكل المدار الذي تطوف فيه الشخصيات الفاعلة في روايات محفوظ الكبرى، فيما تنبذ، وترمى بالمروق، الشخصيات الساعية للخروج على مدار القيم الأبوية أو تلك التي تسعى لتبني قيم مغايرة.

الحبيب بنو عبد الله (تونسي)

حصل على شهادة التبريز من كلية الآداب بمنوبة/ الجامعة التونسية، يدرس بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان/ تونس، باحث مهتم بقضايا النص والقراءة والتأويل، له بعض المقالات النقدية المخطوطة والمنشورة، شارك في بعض الملتقيات الوطنية والندوات الدولية، عضو في وحدة بحث "النقد ومصطلحاته" بكلية الآداب بمنوبة، يعد حالياً أطروحة دكتوراه بعنوان: "إشكالية التأويل في النقد العربي القديم".

أيمن بكر (مصري)

حصل على الماجستير في الآداب من جامعة القاهرة ١٩٩٧، وحصل على الدكتوراه من الجامعة نفسها سنة ٢٠٠٤. من مؤلفاته السرد في مقامات الهمداني، تشكيلات الوعي وجماليات القصة، السرد المكتنز، ملاحح الوعي: جماليات النص الشعري، قام بترجمة كتاب "النسوية والمواطنة" / المشروع القومي للترجمة بالمشاركة مع القاصة والمترجمة السورية سمر الشيشكلي. له مقالات في مختلف المطبوعات العربية المتخصصة، وشارك في عدد من المؤتمرات القومية والعربية.

حاتم عبد العظيم (مصري)

مدرس مساعد بآداب القاهرة - فرع بنى سويف، له عدد من الأبحاث والدراسات المنشورة في المجلات والدوريات المصرية والعربية.

خالدة حامد تسكام (عراقية)

مترجمة وباحثة من العراق. ماجستير ترجمة. عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق. صدرت لها عن المجمع الثقافي في الإمارات ترجمة كتابين، الأول "سيرة ت. س. إلهوت" بالاشتراك، والثاني "رواية: بابيت". وصدرت لها عن دار الشؤون الثقافية في بغداد ترجمة كتاب "البنوية والتفكيك". نشرت الكثير من المقالات والدراسات المترجمة في الصحف والمجلات الثقافية العراقية والعربية. ستصدر لها عن دار الجمل ترجمة كتاب "الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية". نشرت في عدديّ فصول ٥٩، ٦٠.

عبدالله إبراهيم (عراقي)

ناقد وأستاذ جامعي من العراق. متخصص في الدراسات السردية، ونقد المركزية الثقافية. عمل أستاذاً في الجامعات العراقية والليبية والقطرية، وشارك في مؤتمرات وندوات وملتقيات أدبية وفكرية.

من مؤلفاته: العربية الحديثة، المتخيل السرد، المطابقة والاختلاف: بحث في نقد المركزية الثقافية، المركزية الغربية، المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، معرفة الآخر، التفكيك.

عطيات أبو السعود (مصرية)

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة بقسم الفلسفة كلية الآداب - جامعة حلوان . لها من المؤلفات : فلسفة التاريخ عند فيكو ١٩٩٧ ، الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنست بلوخ ١٩٩٧ ، المدينة الفاضلة عبر التاريخ ١٩٩٧ ، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين ٢٠٠٢ .

علاء عبد الهادي (مصري)

شاعر وناقد ، دكتوراه النقد الأدبي من أكاديمية العلوم المصرية . أصدر ٩ أعمال شعرية ، وترجمات ، وله عدد من الأعمال النقدية منها : " الشعرية المرحية المعاصرة " ، تجليات الأداء في التراث المسرحي العربي قبل ١٨٤٧ " (بالإنجليزية) ، "التعازي الشعرية بحث في سيميولوجيا التلقي" ، "النوع النووي نحو بديل لنظرية الجنس الأدبي" (بالإنجليزية) .

محمد السعيد القن (مصري)

ناقد مسرحي ومترجم ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة عين شمس ، نشر عددا من الدراسات والأبحاث في الدوريات المتخصصة منها : التاريخ في مسرح براين فرييل : سلطة التراث في قنديل أم هاشم ليحيى حقى ، والأشياء تتساقط لتشنوا أتشيبي ، وغيرها . كما ترجم : مسرحية بلدتنا لثورتن وايلدر ، وكتاب : استكشاف نظرية نقد الأدب النسوى لجوزفين دونوفان . وشارك في ترجمة : قاموس المسرح ، وموسوعة الفنون الشعبية المصرية .

محمد العبد (مصري) :

أستاذ اللغويات ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن ، جامعة عين شمس ، له عديد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية : إبداعاً وبنية ، منها ، إبداع الدلالة ، واللغة والإبداع الأدبي ، والمفارقة القرآنية ، واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، والعبارة والإشارة ، والكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية ، والحدث اللغوي : مفهومه وأنواعه . كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية ، والمتخصصة .

محمد حسن عبد العزيز (مصري) :

رئيس قسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، له مؤلفات عديدة منها : ١- القياس في اللغة العربية . ٢- التعريب بين القديم والحديث . ٣- المصاحب في التعبير اللغوي . ٤- دى سوسير رائد علم اللغة الحديث .

محمد رضا مبارك (عراقي)

شاعر وناقد ، أستاذ النقد القديم والبلاغة بجامعة الحديدة بالجمهورية اليمنية ، من مؤلفاته : "اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي" ، بغداد ١٩٩٣ . "استقبال النص عند العرب" بيروت ١٩٩٩ ، بالإضافة إلى الأبحاث والمقالات المنشورة في عدد من المجلات العربية ، وشارك في عدد من المؤتمرات العلمية في العراق وماليزيا واليمن والأردن ، كما نشر مجموعتين شعريتين .

مدحت الجيار (مصري)

أستاذ النقد الأدبي بقسم اللغة العربية بآداب الزقازيق . له عشرون مؤلفاً في النقد الأدبي ، توزعت بين نقد الشعر ، والرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرح منها : مسرح شوقي الشعرى ، وثلاثية

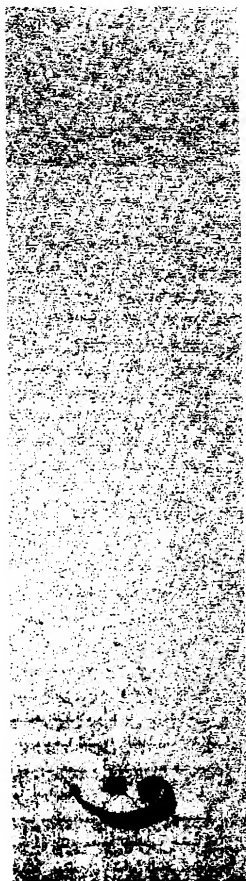
الإنسان: دراسة في روايات صبرى موسى، وقصيدة المنفى، وموسيقى الشعر العربى: مشكلات وقضايا، وعلاقات الشاعر بالتراث، وغيرها من دراسات حول جماعة الديوان، والصورة الشعرية بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة في الدوريات المختلفة.

منذر عياشى (سورى)

باحث ومترجم ، دكتوراه في الأسلوبيات المقارنة، جامعة إكس آن بروفانس، دكتوراه في اللسانيات (النظرية التوليدية ونحو الجملة العربية) دار العلوم، القاهرة.  
له: الكتب المؤلفة: قضايا لسانية وحضارية، مقالات لسانية وحضارية، اللسانيات والدلالة، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، العقلانية وميلاد الفرد في الرواية العربية، النقد والمعيار.  
والكتب المترجمة: علم الدلالة/ بيير جيرو- علم الإشارة/ بيير جيرو، الأسلوبية/ بيير جيرو، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص/ رولان بارت، نقد وحقيقة/ رولان بارت، لذة النص/ رولان بارت، ههسة اللغة/ رولان بارت، إعادة قراءة القرآن/ جاك بيريك، النقد الأدبي في القرن العشرين/ جون إيف تاديه، أطراف ماركس/ جاك دريدا، ليلة ناعمة (مجموعة قصصية) دينو بوتزاتي، مفهوم الأدب/ تودوروف، الجنرال المجهول (مجموعة قصصية) دينو بوتزاتي، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. أوزوالد ريكر - جان ماري شايفر.



## النص الاستهلاكي



صناعة الثقافة ، للتطوير بوصفه خطا  
جماهيريا

نيودور أندورنو وماكس هوركايمر  
ت: خالدة حامد

# صناعة الثقافة : التنوير بوصفه خداعاً جهازيّاً

ف

ثيودور ادورنو وماكس هوركهايمر / ت: خالدة حامد

يتم في كل يوم إبطال مصداقية النظرية السوسيولوجية القائلة بأن فقدان دعم الدين المرشح موضوعياً، وانحلال آخر بقايا ما قبل الرأسمالية، وما رافق ذلك من تخصص أو تمايز تكنولوجي أو اجتماعي، قد أدى إلى فوضى ثقافية، لأن الثقافة الآن تطبع الدمغة نفسها على كل شيء؛ فالأفلام والمذياع والمجلات تشكل نظاماً موحدًا بصورته الكاملة وفي كل جزء منه. وحتى الأنشطة الجمالية للأضداد السياسية تكون واحدة في انقيادها الحماسي لإيقاع النظام الحديدي. أما المباني ومراكز العرض الصناعية المزخرفة، الخاصة بالإدارة في البلدان المستبدة، فهي شديدة الشبه بما تجده في أي مكان آخر. وتعدّ الأبراج المتوهجة الضخمة. التي يتزايد عددها في كل مكان، علامات ظاهرة على التخطيط العبقري للمصالح الدولية التي يحث الخطى نحوها نظام مقاولات حر (تتمثل معالمة بكتلة من المنازل والمباني التجارية الكثيفة في مدن وسخة تفقد إلى الحيوية). وما زالت المنازل الأقدم الموجودة خارج المراكز الكونكرتية تبدو حتى الآن أشبه بأحياء الفقراء. وتأتي المنازل أحادية الطابق [الشاليهات] والمشيّدة عند الضواحي منسجمة مع الأبنية الفارغة للمعارض العالمية في تمجيدتها للتقدم التكنولوجي والحاجة الملحة للتخلص منها بعد مدة قصيرة مثل غلب الطعام الفارغة. ومع ذلك تعدد مشاريع الإسكان في المدينة - المصممة لإدامة وجود الفرد بوصفه وحدة مستقلة، كما يُفترض، في سكن صحي صغير - إلى جعل الفرد أكثر تبعية لخصمه: سلطة الرأسمالية المطلقة. ولأن السكان، بوصفهم منتجين ومستهلكين، ينجذبون نحو المراكز بحثاً عن العمل واللذة، تتركز وحدات العيش كلها في مُجمّعات جينة التنظيم. ويقدم الاتحاد المذهل بين المجتمع الأصغر microcosm والمجتمع الأكبر macrocosm للأفراد نموذج ثقافتهم: الهوية الزائفة للعالم والخاص. وتحت ظل الاحتكار تكون الثقافة الجماهيرية كلها متماثلة، وتبدأ حدود إطارها المصطنع بالظهور. وما عاد الناس الوجوديون في الثقة يهتمون كثيراً بإخفاء الاحتكار: فكلما زاد وضوح عنفه، تزايدت سلطته. وما عادت هناك حاجة لأن تتظاهر الأفلام والمذياع بأنهما من الفنون؛ فالحقيقة هي أنهما محض عمل تجاري تم تحويله إلى أيديولوجيا لترويج التفاهات التي ينتجانها عن عمد. وهما تطلقان على نفسيهما تسمية الصناعة، ويمزول عندئذ أي شك بخصوص الفائدة الاجتماعية للمنتجات المكتملة حالما يتم نشر الدخول المالية لمدراهما.

وتفسر الأطراف المعنية صناعة الثقافة من منظور تكنولوجي. وثمة من يزعم أنه بسبب مشاركة الملايين فيها، تكون هناك حاجة ملحة لوجود عمليات إعادة إنتاج معينة تتطلب، حتمًا، تلبية حاجات متماثلة (في أماكن لا تعد ولا تحصى) ببضائع متماثلة. ويقال إن التباين التقني بين

مراكز الإنتاج القليلة والعدد الكبير من نقاط الاستهلاك واسعة الانتشار يتطلب قيام الإدارة بالتنظيم والتخطيط. ويقال أيضاً إن المعايير ارتكزت، في المرحلة الأولى، على حاجات المستهلك؛ ولهذا السبب تم قبولها بمقاومة قليلة جداً. والنتيجة هي حلقة التلاعب والحالة الارتكاسية التي تتعاطم فيها قوة وحدة النظام. ولم يتم التطرق إلى حقيقة أن الأساس الذي بموجبه تكتسب التكنولوجيا سلطتها على المجتمع هو سلطة أولئك الذين تكون قبضتهم الاقتصادية على المجتمع هي الأقوى. ويمثل المنطق التكنولوجي بمنطق التسيّد [الهيمنة] domination نفسه؛ إنه الطبيعة القسرية للمجتمع الذي اغترب عن نفسه. وتعمل السيارات والقنابل والأفلام على ديمومة الوضع كله حتى يبين عنصر موازنتها ممكن قوتها في الخطأ الذي تتماهى فيه. وقد أدى ذلك إلى تحويل تكنولوجيا صناعة الثقافة إلى شيء لا يتعدى تحقيق المعايير standardization والإنتاج الجماهيري؛ أي التضحية بكل ما يتضمن فرقاً بين منطق العمل ومنطق النظام الاجتماعي. وهذه ليست نتيجة قانون الحركة في التكنولوجيا نفسها فقط، بل نتيجة وظيفتها في اقتصاد اليوم. وتم أصلاً كبح الحاجة التي قد تقاوم السيطرة المركزية، وذلك من خلال السيطرة على وعي الفرد. وقد ميزت الانتقال من الهاتف إلى المذياع الفرق بين الدورين بوضوح. فما زال الأول [الهاتف] يسمح للمشاركة بلعب دور الذات، وكان ليبرالياً. أما الثاني فهو ديموقراطي: يحول المشتركين كلهم إلى مستمعين ويخضعهم، باستبعاد، إلى البرامج الإذاعية التي تكون كلها متشابهة تماماً. ولم يتم ابتكار آلات للرد، وحرمت الإذاعات الخاصة من أية حرية؛ فقد اقتصر على مجال "الهواة" المشكوك في صحته، وتوجب عليها أيضاً تقبل التنظيم من أعلى. كما أن أي أثر للتلقائية من جانب الجمهور في الإذاعة الرسمية يكون خاضعاً لسيطرة المراقبين الموهوبين أو إشرافهم، والمنافسات "الاستوديوية"، والبرامج الرسمية من كل نوع يختاره المتخصصون. وينتمي الممثلون الموهوبون إلى الصناعة قبل وقت طويل من قيامها بعرضهم؛ وإلا لما كانوا يمثل هذه اللفة للتكيف معها. أما موقف الجمهور، الذي يفضل نظام صناعة الثقافة بشدة حقاً، فهو جزء من النظام وليس مسوغاً له. فإذا كان أحد فروع الفن يتبع الصيغ نفسها التي يتبعها فرع آخر له وسيلة ومضمون مختلفان، وإذا لم تصبح الخدعة الدرامية لأوبرا الصابون أكثر من محض مادة مفيدة لإظهار كيفية التحكم بالمشكلات التقنية عند طرفي ميزان الخبرة الموسيقية - كموسيقى جاز حقيقية أو تقليد رخيص - أو إذا تم "تعديل" نقله من سيمفونية لبيتوفن بمساجدة كي تتماشى مع المؤثرات الصوتية لفيلم ما، بالطريقة نفسها التي يتم بها تحريف رواية من روايات تولستوي في نص فيلم ما، فعندئذ يكون الزعم بأن ذلك كله يتم لإرضاء رغبات الجمهور التلقائية كلاماً فارغاً ليس إلا. وقد تقترب من الحقائق أكثر إذا فسرنا هذه الظواهر بوصفها متصلة في الأدوات التقنية والشخصية التي تشكل، وصولاً إلى آخر سن من أسنان مجلاتها، جزءاً من آلية الانتقاء الاقتصادية. كما يوجد اتفاق - أو على الأقل نية - من السلطات التنفيذية كلها على عدم إنتاج - أو حظر - أي شيء، يخالف (بأية طريقة كانت) قواعدها rules أو أفكارها الخاصة بالمستهلكين، أو الأهم من ذلك، يخالفها شخصياً.

وفي عصرنا الراهن يتجسد الهدف الاجتماعي الموضوعي في الأغراض الذاتية الخفية لمدراء الشركة، وأهمها في أقوى قطاعات الصناعة: الفولاذ، والبتروك، والكهرباء، والكيمائيات. ومقارنة بذلك تكون احتكارات الثقافة ضعيفة وتابعة لا تتمكن من التوقف عن استرضاء نوي السلطة الحقيقيين إذا لم تشأ أن يتعرض نطاق نشاطها في المجتمع الجماهيري (أي النطاق الذي ينتج نوعاً معيناً من الخدمات التي ما تزال مرتبطة عموماً بالليبرالية المتهاونة والمفكرين اليهود ارتباطاً وثيقاً) إلى سلسلة من التطهيرات. وهكذا يكون اعتماد أقوى الشركات الإذاعية على الصناعة الكهربائية، أو اعتماد صناعة الصور المتحركة على البنوك، صفة للنطاق بأكمله الذي تتمازج فيه الفروع الفريدة اقتصادياً، فالكل يرتبط بإحكام إلى الحد الذي يسمح فيه التمرکز المتطرف للقوى الفكرية بتجاهل

التمييز بين مختلف الشركات والفروع التقنية. ويعد الاتحاد الصارم في صناعة الثقافة دليلاً على ما سيحدث في السياسة. فالتمييزات الواضحة، كتلك التي بين أفلام (أ) و(ب)، مثلاً، أو بين قصص العجلات بمختلف أسعارها، لا تعتمد كثيراً على مادة الموضوع بقدر اعتمادها على تصنيف المستهلكين وتنظيمهم وفرضهم. فثمة شيء يتم توفيره للجميع حتى لا يقلت أحد، ويتم التركيز على الفروق وتوسيعها. ويكون الجمهور مزوداً بتراتبية من المنتجات الجماهيرية بمختلف الجودة. وبذا يتم تطوير قاعدة التقييس quantification التام. ولا بد لكل فرد من أن يتصرف (كما لو كان ذلك تلقائياً) بما ينسجم ومستواه المحدد والمؤشر سابقاً، وأن يختار صنف المنتج الجماهيري المخصص لنوعه. ويظهر المستهلكون على شكل إحصائيات في بيانات المؤسسة البحثية، ويتم تقسيمهم - بحسب مجاميع الدخل المالي - مجالات حمراء وخضراء وزرقاء. أما التقنية المستعملة فتعامل ما يتم استعماله لأي نوع من أنواع الدعاية propaganda.

ويمكن رؤية الكيفية التي يتم بها إضفاء الطابع الرسمي على الإجراء، وذلك عند البرهنة في النهاية على تماثل المنتجات كلها، مع تمايزها آلياً. إذ يعد الاختلاف بين منتجات سلسلة كرايسلر<sup>(١)</sup> وجنرال موتورز<sup>(٢)</sup> وهماً بالدرجة الأساس يجذب كل طفل لديه اهتمام شديد بالتباينات. أما نقاط الجودة أو الرداءة التي يناقشها الخبراء فليس الغرض منها سوى إدامة شكل المنافسة ونطاق الاختيار. والأمر نفسه يطبق على منتجات وارنر براذرز<sup>(٣)</sup> وميترو جولدوين ماير<sup>(٤)</sup>. لكننا نجد حتى الاختلافات بين الموديلات الأعلى ثمناً والموديلات الأبخس - التي تكون من صنع الشركة نفسها - تتلاشى بثبات؛ فبالنسبة للسيارات هناك اختلافات معينة مثل عدد الأسطوانات [السلندر] والسعة التكمييبية، واستخدام وسائل التكنولوجيا الباهظة، والأيدي العاملة والمعدات، وإدخال أحدث الصيغ السيكلوجية. ويمثل معيار الجدارة العالمي بمقدار "الإنتاج المميز"؛ أي الاستثمارات النقدية الواضحة تماماً. ولا ترتبط الميزانيات المالية التباينة في صناعة الثقافة بالقيم الواقعية؛ أي بمعنى المنتجات نفسها، بأدنى صلة. بل حتى الوسائل التقنية يتم إقحامها بشدة لتحقيق الانتظام. ويهدف التلفزيون إلى توليفة من الراديو والفيلم، ولا يتم إيقافه إلا حينما تعجز الأطراف المعنية عن التوصل إلى اتفاق، إلا أن تبعاته ستكون هائلة تماماً وتعيد بالمغلافة في تجريد المادة الجمالية حتى إنه بحلول الغد ستتمكن الهوية المتوارية لجميع منتجات الثقافة الصناعية من أن تبرز مزهوة إلى العلن، محققة - بسخرية - حلم فاجنر بانصهار<sup>(٥)</sup> الفنون كلها في عمل واحد. وهكذا يكون اتحاد الكلمة بالصورة والموسيقى أكثر كمالاً مما يحصل في [قصة] تريستان<sup>(٦)</sup>؛ لأن العناصر الحسية التي تعكس سطح الواقع الاجتماعي تماماً تكون - من حيث المبدأ - متجسدة في العملية التقنية نفسها التي يصير اتحادها هو مضمونها المميز. وتقوم هذه العملية بدمج عناصر الإنتاج كلها، بدءاً من الرواية (المزعم تحويلها إلى فيلم) وصولاً إلى آخر صوت من المؤثرات الصوتية. إنه زهو رأس المال المستثمر الذي ينغرز عنوانه، بوصفه سيذاً مطلقاً، في صميم قلوب الطرودين من صف التوظيف. إنه المضمون الزاخر بالمعنى لكل فيلم مهما تكن الحبكة التي اختارها فريق الإنتاج.

لقد تم تشكيل العالم بأسره ليمر عبر مصفة صناعة الثقافة. أما التجربة القديمة للشخص الذي كان يرتاد السينما والذي يرى في العالم الخارجي امتداداً للفيلم الذي رآه للتو (لأن الأخير يهدف إلى إعادة إنتاج عالم الإدراكات الحسية اليومية) فقد صارت الآن الدليل الذي يسيّر المنتج على هده. وكلما كانت تقنياته تستنسخ الموضوعات التجريبية بتركيز ودون أخطاء، ازداد الوهم القائل إن العالم الخارجي هو الامتداد المباشر للعالم المطروح على الشاشة. وقد تميز هذا الغرض إلى حد أبعد من خلال وسائل إعادة الإنتاج الآلي حينما تمكنت الأفلام الناطقة من فرض هيمنتها.

لقد صارت الحياة الحقيقية غير قابلة للتمييز عن الأفلام، فالفيلم الناطق - الذي تخطى مسرح الوهم إلى حد كبير - لا يدع متسعاً للتخيل أو للتأمل من جانب الجمهور الذي يعجز عن الاستجابة ضمن بنية الفيلم لكنه مع ذلك يحيد عن تفصيلاته الدقيقة دون أن يفقد مجرى القصة. وبذا فإن الفيلم يجبر ضحاياه على مساواته بالواقع مباشرة. ولا ينبغي أن ننسب إثارة قوى التخيل والتلقائية عند مستهلك وسائل الاتصال الجماهيري إلى آية ميكانيزمات سيكولوجية، بل عليه (أي المستهلك) أن يعزو فقدان هذه الخواص إلى الطبيعة الموضوعية للمنتجات نفسها، ولا سيما الفيلم الناطق، وهو الأكثر بروزاً من بينها؛ فقد تم تصميمها على نحو يحتم الحاجة إلى السرعة، وقوة الملاحظة، والخبرات من أجل إدراكها كلها. ومع ذلك تكون الفكرة الطويلة الأمد أمراً مستحيلاً إذا لم يُؤدَّ للمشاهد أن يفوت على نفسه التدفق الشديد للوقائع. ومع أن الجهد المطلوب لاستجابته هو جهد شبه آلي، فلا يُترك للتخيل أي مجال. أما أولئك الذابثون في عالم الفيلم - في صوره وإيماءاته وكلماته - إلى الحد الذي يعجزون فيه عن تزويد ما يجعله عالمًا حقاً - فإنهم لا يضطرون إلى إمعان النظر في نقاط معينة من آلياته أثناء عرضه على الشاشة. وقد تعلموا (من أفلام الصناعة الترفيهية الأخرى التي شاهدها ومن منتجاتها) أن يتوقعوا شيئاً، وبذا يكون رد فعلهم آلياً عليها. وهكذا تنغرس قوة المجتمع الصناعي في عقول الناس. ويعلم مُصنِّعو الترفيه أن منتجاتهم سوف تُستهلك بانتباه حتى حينما يكون المستهلك شاردًا، لأن كل واحد منها يعد نموذجًا للآلية الاقتصادية الهائلة التي كانت دائما تعزز الجماهير سواء في العمل، أو في أوقات الفراغ التي هي معائلة للعمل. ومن الممكن أن نستنتج من كل فيلم ناطق ومن كل برنامج إذاعي التأثير الاجتماعي الذي لا يقتصر على أحد، بل يشترك فيه الجميع على حد سواء. وقد عملت صناعة الثقافة عامة على تطويع الأشخاص بوصفهم نموذجاً يعاد إنتاجه في كل منتج وبلا كلل. ويؤدي وكلاء هذه العملية كلهم، بدءاً بالمنتج ووصولاً إلى نوادي النساء، عناية كبيرة إلى الحد الذي تكون فيه أبسط إعادة إنتاج لهذه الحالة الذهنية أمراً غير قابل للإدراك بأية حال.

ويبدو خطأ مؤرخي الفن وأمناء الثقافة الذين يشتكون من تلاشي السلطة الأساسية لتحديد الأسلوب في الغرب. فالامتلاك النمطي لكل شيء (حتى البدائي) لأغراض الإنتاج الآلي يفوق القوة والتداول العام الذي يشهده أي "أسلوب حقيقي" بالعنى الذي يحتفي به الخبراء الثقافيون في الماضي العضوي ما قبل الرأسمالي. ولا يوجد بالستريوتا<sup>١</sup> يمكن أن يسمى وراء إزالة أي نشاز غير مخطط له وغير مصمم له أكثر من منظم موسيقى. الجاز حينما يكبر أية خطوة لا تتماشى مع لغته الخاصة، فهو عندما يضيئ (إساليب) الجاز على موزار فإنه لا يغيره عندما يخون جادا إلى حد الإفراط أو صعباً إلى حد الإفراط فقط، بل عندما ينافم اللحن بطريقة مختلفة، وربما ببساطة أكثر، بطريقة تختلف عما هو مألوف الآن. ولا يوجد بقاء من بنائي القرون الوسطى كان بمقدوره التمعن في دراسة الموضوعات من أجل نوافذ كنيسة ما ومنحوتاتها بدقة تفوق ما يقوم به كاسر ستوديو وهو يدرس عملاً لبلزاك أو هوجو قبل الموافقة عليه نهائياً. وما كان بمقدور رجل لاهوت من لاهوتاني القرون الوسطى أن يحدد درجة العذاب التي ينبغي للمحكوم (الملعون) أن يقاسمها تبعاً لقانون الحب الإلهي بدقة تفوق ما يقوم به منتج الملاحم المتكلفة وهم يحسبون درجة العذاب الذي يخضع له البطل، أو النقطة المحددة التي ينبغي عندها رفع حاشية ثوب البطل. وتكون القائمة العلنية والضمنية، البسيطة والنخبوية، للمعونات والمسموحات موسعة للغاية إلى الحد الذي لا تعين فيه مساحة الحرية فحسب، بل تكون شديدة السلطة في داخلها. وتبعاً لذلك يتحدد شكل كل شيء. نزولاً إلى أدق التفاصيل. وعلى غرار نظيرها - الفن الطليعي - تحدد الصناعة الترفيهية لغتها الخاصة بها نزولاً إلى علم التركيب syntax الخاص بها ومفرداتها. ولا يعمل الضغط المستمر لإنتاج مؤثرات جديدة (التي ينبغي أن تنسجم مع النمط القديم) إلا كقاعدة أخرى لزيادة سلطة

الأعراف حينما يهدد أي مؤثر بالانفلات من الشبكة؛ فكل مؤثر يكون موسومًا، بشدة، بميسم التشابه إلى الحد الذي لا يمكن أن يبدو فيه أي شيء غير مدموغ منذ ولادته، أو لا يحظى بالقبول من النظرة الأولى. أما النجوم، سواء أكانوا ينتجون أم يعيدون الإنتاج، فإنهم يستخدمون هذه اللغة الخاصة بطلاقة وحرية واستمتاع كبير، كما لو كانت هي اللغة الموجودة منذ أمد بعيد. وهكذا يكون الهدف الطبيعي في حقل النشاط هذا، ويصير تأثيره الأكثر قوة وتصير التقنية أكثر كمالًا، ويتلاشى التوتر بين المنتج المُجَزَّ والحياة اليومية. ومن الممكن اكتشاف مفارقة هذا الروتين الذي هو صورة زائفة بالدرجة الأساس. وغالبًا ما تسود هذه المفارقة كل شيء تبرز فيه صناعة الثقافة؛ موسيقي الجاز الذي يعزف قطع موسيقيه جاد - إحدى أبسط قطع بيهوفن [المينويت] menuet - يقوم بتأخير النبر فيها لا طواعية، وسوف يبتسم بتشاؤم حينما يُطلب منه متابعة أقسام الإيقاع المعتادة. هذه هي "الطبيعة" التي عقدتها المتطلبات الحالية والصارخة لوسط محدد، وهي تشكل الأسلوب الجديد؛ أي "نظام اللاتقافة" system of non culture الذي يمكن أن يضاف عليه المرء "وحدة أسلوب" معينة، إن كان ثمة معنى في الحديث عن بربرية مأسلية stylized barbarity.

ومن الممكن أن يصل الغرض العالي للنظم المأسلب إلى أبعد مما هو محظور أو ممنوع بشكل شبه رسمي؛ فالיום ثمة استعداد لمسامحة أغنية ناجحة لعدم مراعاتها النقرات beats الاثنين والثلاثين [من الميزان الموسيقى]، أو لمؤثر النقرة التاسعة على نحو يفوق الاستعداد لاحتواء أكثر التفاصيل اللحنية أو النغمية التي لا تتماشى مع الأسلوب الموسيقي. وكلما أساء أورسون ويلز<sup>(٨)</sup> إلى أساليب المهنة، نجده يحظى بالمسامحة؛ لأن هناك من ينظر إلى انحرافاته عن القاعدة بوصفها تغيرات محسوبة تعمل على تأكيد صلاحية النظام كثيرًا. أما ضوابط الاصطلاح المحكوم تقنيًا، والذي يتوجب على النجوم والمخرجين إنتاجه بوصفه "طبيعيًا" حتى يتمكن الناس من امتلاكه، فيعتمد ليشمل أجزاء بالغة الصغر تحقق دقة وسائل العمل الطبيعي بوصفها مقابلًا لوسائل الحقيقة. وتصبح القابلية النادرة على الدقة في تحقيق التزامات الاصطلاح الطبيعي في فروع صناعة الثقافة كلها. معيارًا للكفاءة. وهكذا ينبغي لهم حساب ما يقولونه، وكيف يقولونه في اللغة اليومية، بالدقة التي تجدها في الوضعية المنطقية. فالمنتجون خبراء والاصطلاح يتطلب قوة إنتاجية مذهلة تستوعب وتشتت معًا. وقد تم، بطريقة سيئة، تخطي التمايز، المحافظ ثقافيًا، بين الأسلوب الأصل والمتكلف. ومن الممكن إطلاق صفة "المتكلف" على الأسلوب، وهي صفة مفروضة من الخارج على الدوافع النابعة لشكل ما. وفي صناعة الثقافة يكون أصل كل عنصر من عناصر مادة الموضوع في الأدوات نفسها، وفي اللغة الخاصة التي يحمل الموضوع دمقتها، ولعل للمشاحنات التي يتورط فيها الخبراء الفنيون مع المراقبين والمشرفين بخصوص كذبة تتعدى حدود التصديق فهي دليل على التوتر الجمالي الداخلي لتثعب المصالح. إن سمعة المتخصص، التي يجد آخر بقايا الاستقلالية الموضوعية ملاده فيها أحيانًا، تتصادم مع سياسة عمل الكنيسة، أو مع المعنيين بتصنيع السلعة الثقافية، إلا أن الشيء نفسه تم موضعه أساسًا، وصار قابلاً للتطبيق قبل أن تبدأ السلطات الراسخة بالجدل بشأنه. وحتى قبل أن يتمكن زانوك<sup>(٩)</sup> - كاتب سيرة القديسة برناديت - من إنجاز سيرتها، كان ينظر إليها في أيامها الأخيرة بوصفها دعاية ممتازة لجميع الأطراف المعنية. هذا ما حلَّ بعواطف الشخصية. وبذا فإن أسلوب صناعة الثقافة، الذي ما عاد بحاجة لاختبار نفسه إزاء أية مادة منيعة، هو أيضًا إنكار للأسلوب. وصار التوفيق بين العام والخاص، بين القاعدة ومتطلبات محددة لمادة الموضوع - التي يؤدي تحقيقها وحدها إلى إضفاء مضمون زاهر بالمعنى على الأسلوب - توفيقًا عقيمًا بسبب توقف وجود أدنى توتر بين الأقطاب المتضادة: فهذه

الأطراف المتفقة صارت متعائلة على نحو كنيبي، فالعام بمقدوره أن يحل محل الخاص، والعكس صحيح.

ومع ذلك، لا يرقى كاريكاتير الأسلوب هذا إلى شيء، يتعدى حدود الأسلوب الأصيل genuine style للعاصي. ويعدّ مفهوم الأسلوب الأصيل، في صناعة الثقافة، المكافئ الجمالي للتسديد [الهيمنة]، فالأسلوب الذي يعدّ محض مكافئ جمالي هو حلم روماني من أحلام الماضي. وفي كل حالة من الحالات تعبر وحدة الأسلوب، ليس في العصور المسيحية الوسطى فحسب، بل في النهضة أيضاً، عن البنية المختلفة للسلطة الاجتماعية وليس عن خبرة المصطفدين البهيمية التي يتم فيها تطويق العام. ولم يكن الفنانون العظماء قط أولئك الذين جسّدوا أسلوباً يتسم كليا بالكمال والعصمة عن الخطأ، بل أولئك الذين استعملوا الأسلوب طريقة لتقوية أنفسهم ضد التعبير الفوضوي عن المعاناة، بوصفه الحقيقة السلبية. كما أن أسلوب أعمالهم منح ما تم التعبير عنه قوة لولاها لغنى الفنان حياته بعيداً دون أن يلحظه أحد. وتتضمن أشكال الفن تلك التي تُعرّف بصفة الكلاسيكية، مثل موسيقى موزار، اتجاهات موضوعية تمثل شيئاً مختلفاً عن الأسلوب الذي تجسده. وكان الفنانون العظماء، زمن شوبنهور وبيكاسو، يرتابون من الأسلوب، وكانوا يخضعونه في الأوقات الحرجة إلى منطق المادة. أما ما أطلق عليه الدادائيون والتعبيريون تسمية "لا حقيقة الأسلوب" the untruth of style بذاته، فيسود اليوم في لغة الأغاني لطرب ماء، وفي الأناقة المبتكرة بعناية لنجم سينمائي، بل حتى في خبرة المصور الرائعة وهو يصور كوخاً حقيراً لأحد المزارعين. إن الأسلوب يمثل وعداً في كل عمل فني. وإن ما يتم التعبير عنه يدرج مع الأسلوب في أشكال التعميم المتسيدة، وفي لغة الموسيقى أو الرسم أو الكلمات أملاً في إمكانية التوفيق بينه وبين فكرة التعميم الحقيقي. لكن وعد العمل الفني بخلق الحقيقة من خلال إضفاء شكل جديد على أشكال اجتماعية تقليدية، يُعدّ ضرورياً بقدر ما هو زائف؛ فهو يطرح - بلا قيد أو شرط - الأشكال الحقيقية للحياة كما هي من خلال الإيحاء بأن الإنجاز يكمن في مشتقاتها الجمالية. وهكذا يكون ادعاء الفن أيديولوجياً دائماً. ومع ذلك لا يستطيع الفن التعبير عن معاناته إلا في هذه المواجهة مع التراث الذي يكون الأسلوب سجله [مدونته] record. ولا يمكن لذلك العنصر الذي يتضمنه العمل الفني، ويمكنه من التعالي على الواقع، أن ينفصل تماماً عن الأسلوب، إلا أنه لا يتألف من "الهارموني" المتحقق فعلاً، ولا من أية وحدة مشكوكة بين الشكل والمضمون - بين الداخل والخارج - بالنسبة للفرد والمجتمع، بل لابد من البحث عنه في السمات التي يتبدى التعارض فيها: في فشل العاطفي الذي يسعى سعيًا محموداً وراء الهوية. ودائماً ما يعتمد العمل المتدني على تشابه مع الأعمال الأخرى - أي على هوية بديلة - بدلاً من أن يعمد إلى تعريض نفسه لهذا الفشل الذي يحقق فيه أسلوب العمل الفني العظيم نكران الذات دائماً.

وتصبح هذه المحاكاة، في صناعة الثقافة، مطلقة في النهاية. فبعد أن توقفت عن أن تكون أي شيء، غير الأسلوب، فإنها تكشف عن سر الأخير: طاعته للتراتبية الاجتماعية. أما اليوم، فتُكْمَل البربرية الجمالية ما هدد إبداعات الروح منذ أن تم جمعها معاً بوصفها ثقافية ومحيدة. وقد كان الحديث عن الثقافة معاكساً للثقافة دائماً. فالثقافة بوصفها مؤشراً عاماً تحوي في داخلها أصلاً بذور خطاها وسيرورة الفرز والتصنيف التي تجلب الثقافة ضمن نطاق الإدارة. وهذا التصنيف المُصنّع والناتج عن ذلك هو الذي يتماشى بدقة مع فكرة الثقافة. ولا يتم إشباع مفهوم الثقافة الوحيدة الذي يقارنه فلاسفة الشخصية بالثقافة الجماهيرية إلا من خلال إخضاع مجالات الإبداع الفكري كلها، بالطريقة نفسها وللغاية نفسها، ومن خلال احتلال حواس الناس من لحظة مفادرة المصنّع في المساء إلى لحظة العودة إليه مجدداً في الصباح التالي، وذلك عن طريق مادة تحمل دفعة سيرورة العمل التي ينبغي لهم شخصياً الإبقاء عليها طول اليوم.

يؤثر التخلي عن نزوة السعادة التي يمكن تحقيقها - تحظى بتأكيد سلبي إذا لاحظنا جاذبية العاشق الذي يُلْزَم حياته بلحظة آفلة، وفي صناعة الثقافة، يحل الإنكار المرح محل الألم الوجود في الجذب الصوفي وفي الزهد، ويكون القانون الأسمى هنا عدم إشباع رغبات [المستهلكين] بأي ثمن كان، بل لابد لهم من الضحك والاكتفاء به.

ونجد في كل منتج من منتجات صناعة الثقافة أن الإنكار الدائم الذي تفرضه الحضارة مرة أخرى، يتم إظهاره وتسديده - مجدداً بلا أخطاء - نحو ضحاياها، حيث يكون إعطائهم شيئاً وحرمانهم منه سبباً. وهذا ما يحدث في الأفلام الإيروتيكية؛ إذ يركز كل شيء على الاتصال الجنسي بسبب ضرورة عدم حدوثه مطلقاً. ويُحرم في الأفلام الاعتراف بأية علاقة غير مشروعة ما لم يُعاقب الأطراف على نحو يفوق تحريم انخراط شخص ما، سيكون صهراً لأحد الأثرياء، في الحركة العمالية. وبالمقارنة مع العصر الليبرالي، فقد يزداد سخط الثقافة المصنعة والثقافة الشعبية أيضاً على الرأسمالية، ولكنها تتدرب على القبول المنظم بالتماثل الذي نشاهده في الأفلام التي يتم إنتاجها لهذه الغاية، ونشاهده كذلك في الواقع. وما عاد التطهير هو الأمر الحاسم اليوم، مع أنه ما زال يؤكد نفسه في شكل منظمات المرأة، فإن الضرورة المتأصلة في النظام هي عدم ترك المستهلك وحده، ولا للحظة واحدة للحيلولة دون تسرب أي شك إلى نفسه من أن المقاومة ممكنة. وينص المبدأ على ضرورة إظهار حاجاته كلها بوصفها قابلة للتحقيق، شريطة تحديد هذه الحاجات سلفاً إلى حد كبير يشعر فيه المستهلك بأنه الخالد، أي موضوع صناعة الثقافة. وهذا لا يعني دفعه إلى الاعتقاد بأن الخداع الذي تمارسه عليه هو الإشباع بعينه فحسب، بل نراها تذهب إلى أبعد من ذلك وتوحي له، مهما تكن حالته، بضرورة تقبل ما تقدمه له. ومن الممكن مقارنة الفوار من الكدح اليومي - الذي تُعبد به صناعة الثقافة بأسرها - باختطاف ابنة في أفلام الكارتون: حيث الأب يمسك بالسلم في الظلام. فالغروب الذي تقدمه صناعة الثقافة هو نفسه الكدح القديم. ويتم سلفاً تصميم حرب البنت وفرارها مع عشيقها لتتم إعادتنا لنقطة البداية من جديد. وتؤدي اللذة إلى تعزيز حالة التسليم التي ينبغي أن تساعد على النسيان.

ولعل الترفيه، إن تحرر من أي قيد، لن يكون النقيض الوحيد للفن، بل هو دوره المتطرف. فمبت Mark Twain الذي تنفّز به صناعة الثقافة الأمريكية قد يكون، في أوقات معينة، معادلاً للفن. وكلما زادت جدية نظرة الفن إلى التعارض مع الحياة، زاد تشابهه بجدية الحياة، أي نقيضه. وكلما كرس جهداً أكبر لصب أي شيء تماماً في قالبه الخاص، زاد الجهد المطلوب من الذكاء ليعادل عبثه. وفي بعض الأفلام الاستعراضية، ولا سيما الخيالية والهزلية، تتوهج إمكانية هذا الإنكار للحظات قليلة، لكنها لا يمكن أن تحدث بالتأكيد. إن الترفيه المحض، وما ينتج عنه من استسلام الذات باسترخاء لأنواع التداعيات كلها وللهرء المفرح، يقطعه ترفيه عن السوق: أي يقاطعه، بدلاً من ذلك، معنى عام بديل تصر صناعة الثقافة على إضفائه على منتجاتها، لكنها مع ذلك تسيء استعماله بوصفه محض نزع لإحضار النجوم. وتقوم السير الذاتية وغيرها من القصص البسيطة بوضع رُقع الهرء على الحكمة البلهاء. ومع أننا لا نملك قلنسوة المهرج وأجراسه، لكن لدينا مجموعة مفاتيح العقل الرأسمالي التي تحمي لذة تحقيق النجاح؛ فكل قبلة في الفيلم الاستعراضي ينبغي لها أن تُسهم في المستقبل المهني للملك، أو لخبير أغنية ناجحة، أو لأي شخص آخر يتم تمجيد صعوده سلم الشهرة. ولا يتمثل الخداع في كون صناعة الثقافة توفر الترفيه، بل في تدميرها للمرح من خلال السماح بإدخال الاعتبارات التجارية في الكليشات الأيديولوجية للثقافة ضمن سرورة تنقية الذات. وتعمل الأخلاق والنوق على قطع الترفيه غير المفيد بوصفه "ساذجاً" والاعتقاد بأن الساذجة هي بقدر سوء النزعة الفكرية، بل تحد من الإمكانيات التقنية. وتعدّ صناعة الثقافة فاسدة؛ ليس لأنها خطيئة بابلية، بل لأنها



مؤسسة مكرسة للذة المتصاعدة. ونجد على الصد كافة، ابتداءً من همنجواي وصولاً إلى إميل لودفيج<sup>(١١)</sup>، من السيدة منيفر<sup>(١٢)</sup> وصولاً إلى لون رانجر<sup>(١٣)</sup>، من توسكانييني<sup>(١٤)</sup>، إلى جي لومباردو<sup>(١٥)</sup>، أن ثمة عدم حقيقة في المضمون الفكري المأخوذ من الفن والعلم مباشرة. وتحفظ صناعة الثقافة بأثر شيء أفضل في السمات التي تجعلها قريبة من السيرك؛ في التسويغ الذاتي والمهارة التافهة لراكبي [الدراجات أو الحيوانات] والبهلوانات والمهرجين، وفي "دفاعها عن الفن البدني ضد الفن الفكري، وتسويغها له". ويتم تقليل المصادر الفنية غير الفكرية التي تمثل ما هو إنساني إزاء الميكانيكية الاجتماعية بشدة من خلال عقل خطاطي يجبر كل شيء من أجل البرهنة على أهميته وتأثيره. وتكون النتيجة اختفاء الهراء الموجود عند القاعدة تماماً مثل المعنى الموجود في قمة الأعمال الفنية.

وفي صناعة الثقافة يكون الفرد وهماً، ليس بسبب مغايرة وسائل الإنتاج فحسب؛ إذ لا يتم التسامح معها إلا حينما يندم الشك حول تطابقها التام مع التعميم. وتكون الشخصية الفردانية الزائفة هي السائدة: بدءاً بالارتجال القياسي لموسيقي الجاز، إلى نجمة الفيلم المتميزة التي يُراد لعقاصت الشعر على عينيها البرهنة على أصالتها. وما عاد الفردي يمثل سوى قدرة التعميم على دمج التفصيلات الآتية بقوة شديدة يتم قبولها على هذا النحو، فالجراة أو الظهور الأنيق للفرد في الفيلم يتم إنتاجها جماهيرياً مثل خلاصات شعر ييل Yale التي يمكن قياس الفرق بينها بأجزاء المليمترات. وقد صارت خصوصية الذات سلعة احتكارية يحددها المجتمع، ويتم تمثيلها، خطأ، بوصفها طبيعية. وما عاد الأمر يخص الشارب، أو اللكنة الفرنسية، أو الصوت الرخيم لسيدة العالم، أو اللمسة المؤثرة، بل هي بصمات الأصابع على بطاقات الهوية التي لولاهما لكانت كلها متماثلة، والتي من خلالها تمكنت سلطة التعميم من تحويل حيوات كل الأشخاص ووجوههم. إن الشخصية الفردانية الزائفة هي شرط أساس لفهم المأساة وإزالة سمومها: إذ فقط بسبب توقف الأفراد عن أن يكونوا أنفسهم، وتحولهم الآن إلى محض مراكز تلتقي عندها الميول العامة، أصبح بالإمكان استقبالهم جميعاً، وكلية، مرة أخرى في التعميم. وبهذه الطريقة تكشف الثقافة الجماهيرية عن شخصية "الفرد" الزائفة في العصر البرجوازي، وتكون غير عادلة في تبايها بالتناغم الذي تحلم به بين العام والخاص.

لقد كان مبدأ الشخصية الفردانية مليئاً بالتناقضات دائماً، إذ لم يحدث مطلقاً أن تحقق التفريد حقاً. فالمحافظة على الذات في شكل الطبقة قد حفظت كل شخص في مرحلة كينونة الأنواع ليس إلا. فكانت كل خاصة برجوازية، رغم انحرافها بل بسببه، تعبر عن الشيء نفسه: ضراوة المجتمع التنافسي. وكان الفرد الذي دعم المجتمع يحمل علامته [أي المجتمع] المشبوهة. وهو، وإن بدا حراً من الظاهر، فإنه كان في الحقيقة نتاج أدواته [أي المجتمع] الاقتصادية والاجتماعية. وارتكزت السلطة نفسها على شروط السلطة السائدة حينما سعت وراء موافقة الأشخاص الذين تأثروا بها. وكان المجتمع البرجوازي - أثناء تقدمه - يقوم أيضاً بتطوير الفرد. وتمكنت التكنولوجيا، على عكس إرادة قادتها، من تغيير البشر من أطفال إلى أشخاص. ومع ذلك، فإن كل ما يطرأ على التفريد من تقدم من هذا النوع كان يتم على حساب الشخصية الفردانية التي كان كل شيء يجري باسمها. ولذلك لم يتبقى سوى قرار الفرد باتباع هدفه الخاص. والبرجوازي - الذي انشطر وجوده إلى عمله التجاري وحياته الخاصة، والذي انشطرت حياته الخاصة إلى المحافظة على صورته العامة وعلاقاته الحميمية، والذي انشطرت علاقاته الحميمية إلى شراكة الزواج الأكيدة ومرارة راحة البقاء وحيداً تماماً، ليكون في خصام مع نفسه ومع كل شخص آخر - صار في النهاية نازياً، يضح بالحساس والإساءة، أو صار شخصاً حديثاً يقطن المدن، لا يستطيع الآن تخيل الصداقة إلا بوصفها "صلة اجتماعية": بمعنى أن له صلة اجتماعية بآخرين

لا تربطه بهم صلة باطنية. والسبب الوحيد وراء نجاح تعامل صناعة الثقافة مع الشخصية الفردانية هو أن الأخيرة كانت تعيد دائما إنتاج المجتمع الهش. ويختفي من على وجوه أفراد خاصين، وأبطال سينمائيين يتم انتقالهم تيمناً لأنماط أغلفة المجلات، التظاهر الذي لا يصدق الآن أي شخص: فشعبية موديلات الأبطال تأتي، إلى حد ما، من شعور خفي بالرضا مفاده أن الجهد الرامي لتحقيق التفريد حل محله، آخر الأمر، جهد يهدف إلى المحاكاة، وهو في الحقيقة أكثر مشقة. ومن السخف أن نأمل أن لا يقوم لأجيال هذا "الشخص" النحل الذي يناقض ذاته، أو أن ينهار النظام بسبب وجود مثل هذا الانشقاق السيكولوجي، أو أن البشرية لن تطيق تمامًا الإحلال المخادع للصورة النمطية محل الفرد. فعند "هاملت" شكسبير كان يتم النظر إلى وحدة الشخصية عبر التظاهر. ومن الناحية التركيبية، نجد أن ملامح الوجه التي يتم إنتاجها تبين أن ناس اليوم قد نسوا أصلا ما كانت عليه حياة البشر. فطوال قرون كان المجتمع يتجهًا ليفكتور ماتور<sup>(١٤)</sup> وميكي روني<sup>(١٥)</sup>. فقد وصلوا إلى الإنجاز من خلال التدمير.

الهوامش:

<sup>(١٤)</sup> سلسلة كرايسلر Chrysler: شركة سيارات أمريكية بدأت عملها لأول مرة عام ١٩٢٥، وأعادت تنظيم نفسها في عام ١٩٨٦. كانت ثالث أشهر ماركة سيارات في الولايات المتحدة (بعد شركة جنرال موتورز وشركة فورد) أسسها والتر ب. كرايسلر Walter P. Chrysler. وقد تولت أعمال شركة سيارات ماكسويل (التي بدأت عملها لأول مرة عام ١٩١٣). من أشهر فروعها اليوم شركات تتضمن صناعة سيارات بلايموث، دودج، سيارات كرايسلر لنقل المسافرين. (المترجمة).

<sup>(١٥)</sup> جنرال موتورز General Motors: أكبر شركة سيارات في العالم: بل الشركة المتخصصة في صنع السيارات في العالم، أسسها عام ١٩٠٨ ويليام س. ديورانت William C. Durant. من أشهر ماركاتها بيوك، كاديلاك، أولدنزمويل، أوكلاتد. (المترجمة).

<sup>(١٦)</sup> وارنر براذرز [ وارنر اخوان ] Warner Brothers: شركة الرسوم المتحركة التي صار اسمها، منذ عام ١٩٦٩ يكتب هكذا Bros Warner، أشهر ستوديو أمريكي للرسوم المتحركة الذي قدم أول صورة ناطقة عام ١٩٢٧. وقد أسس الشركة الأخوة وارنر، وهم: هاري، ألبرت، صاموئيل، جاك، أولاد بنهامين إيجلبوم Benjamin Eichelbaum: الإسكاني والباحث المتجول البولندي الأصل. وقد بدأ الأخوة عملهم بتقديم الصور المتحركة في صالات المسافرين في أوهايو وبنسلفانيا، ثم صارت لديهم مسارح خاصة حتى تمكنوا من توزيع الأفلام وإنتاجها. ونقلوا في عام ١٩١٧ مقرهم إلى هوليوود. وقد قدمت هذه الشركة أول فيلم ناطق وأول فيلم ملون: وتمكنت أيضًا من تقديم البرامج التلفزيونية وإصدار الكتب والأسطوانات الموسيقية: وصارت شركة وارنر براذرز عام ١٩٦٩ فرعًا من شركة اتصالات وارنر. وفي ١٩٨٩ اندمجت الشركة مع شركة تايم وارنر وهي أكبر شركة إعلامية وترفيهية في العالم. وقامت شركة تايم وارنر بافتتاح شركة WB، وهي شبكة إذاعية تلفزيونية عام ١٩٩٥. (المترجمة)

<sup>(١٧)</sup> ميترو جولدين ماير Metro Goldwyn Mayer: شركة أمريكية كانت تمثل في وقتها أكبر - وأغنى - ستوديو للصور المتحركة. وقد وصل الاستوديو إلى ذروة نجاحه في الثلاثينيات والأربعينيات [من القرن العشرين]. وتعاقدت هذه الشركة مع أبرز الشخصيات منها جريتا جاربو، ميكي روني، إليزابيث تايلور، جين كيلي، جرير جارسون. وتعرض الاستوديو في الخمسينيات إلى التدهور وخضع لسلسلة من التغيرات الإدارية في الستينيات حتى انتهى به الحال إلى بيع الكثير من موجوداته في السبعينيات، واتجه إلى نشاطات غير فيلمية، مثل الفنادق والكانينوهات. (المترجمة).

<sup>(١٨)</sup> الانصهار Gesamtkunstwerk: مصطلح صاغه فاجنر، ويعني به "العمل الفني بأسره". ويقصد بذلك اتحاد الموسيقى والدراما الذي جاء ذلك انعكاسًا لاهتمامات المؤلفين الموسيقيين في القرن التاسع عشر. (المترجمة)

<sup>(١٩)</sup> تريستان Tristan: الشخصية الرئيسية في قصة حب شهيرة في القرون الوسطى تركز على أسطورة سلطنة تتحدث عن علاقة عاشقين مقترضان إلى كثير من المخاطر والصعوبات والمآزيم ينتهي بهما الحال إلى الموت فتتم عند قبريهما شجرتان تتشابك أغصانهما على نحو لا انكناك له. (المترجمة).

<sup>(٢٠)</sup> بالسترينا Palestrina: (المولود عام ١٥٢٥ بالقرب من روما - وانتوفى عام ١٥٩٤ في روما) مؤلف موسيقي إيطالي من عصر النهضة، ألف أكثر من (١٠٥) قداس و(٢٥٠) ترنيمه. وكان سيد التأليف الموسيقي. ذاع صيته

بسبب الموسيقى الدينية التي كان يؤلفها حتى إن البابا جريجوري الثالث عشر عهد إليه باستعادة الأناشيد الدينية التراثية. وقد أبدع في مهمته، إلى جانب تمكنه في الوقت نفسه من تأليف موسيقى دينوية. وقد ساعد على تأسيس رابطة للموسيقين المحترفين استطاع من خلالها المحافظة على مستوى رفيع من الموسيقى. بنوعيهما: الديني والدنيوي. (الترجمة).

<sup>(٩)</sup> أورسون ويلز Orson Welles: ممثل ومخرج ومنتج وكاتب لأفلام الرسوم المتحركة. من أبرز الأفلام التي ألفها وأخرجها وأنتجها ومثل فيها فلم المواطن كين (عام ١٩٤١) الذي برع فيه في استعمال التقنيات السردية والفوتوغرافية والدرامية والإضاءة والموسيقى. وبدأ عمله في الإذاعة في بداية عام ١٩٣٤ حيث أجرى تغييرات على مسرحية أرشيبالد ماكليس الشريرة " رعب ". (الترجمة).

<sup>(١٠)</sup> زانوك Zanuck: اسمه الكامل داهل فرانز زانوك منتج ومنفذ سينمائي في هوليوود لمدة تزيد على الأربعين عامًا. برع في كتابة نصوص متفردة ورائعة، وقد التحق باستوديو وارنر براونز عام ١٩٢٤ وقدم نصوصاً لسلسلة رن تن تن الشهيرة، ثم ناعت شهرته منتجاً للأفلام، كان من أبرزها فيلم " مغني الجاز " (عام ١٩٣٧) الذي كان الفيلم الذي دشّن ثورة الأفلام الناطقة. وقد أحرز مكانة متقدمة لنفسه أثناء عمله في وارنر براونز وذلك من خلال التعليق على الأفلام أثناء مرحلة تحريره. (الترجمة).

<sup>(١١)</sup> مكتب هيز Hays Office: مؤسسة في الولايات المتحدة تضم أستوديوهات الرسوم المتحركة التي تقدم المساعدات للأستوديوهات، كما تقدم لها المشورة بخصوص الضرائب وتجري علاقات دولية عامة من أجل صناعة الأفلام. وقد تكوّن هذا المكتب أصلاً من منتجي وموزعي الرسوم المتحركة لأمریکا الذي تأسس عام ١٩٢٢ من قبل أستوديوهات الإنتاج الكبرى في هوليوود استجابة لتزايد الرقابة الحكومية على الأفلام عقب ردة فعل شعبية عارمة على عدم الاحتشام في عرض الأفلام والفضائح. وقد سميت هذه المؤسسة "مكتب هيز" تيمناً باسم ويل هـ هيز Will H. Hays وهو أول مدير للمكتب وكان له دور بارز فيه. (الترجمة)

<sup>(١٢)</sup> تانتالوس Tantalus: في الأسطورة الإغريقية هو نجل زيوس (كبير الآلهة وحاكم لهديا). كان ملكاً على سبيليوس في لهديا وصديقاً حميماً للآلهة التي كانت تدعوه إلى مأدحتها. إلا أنه تعرض لعقوبة الآلهة، لأنه أساء إليهما حينما كشف للبشر الأسرار التي تعلمها في السماء. وثمة سبب آخر وراء هذه العقوبة وهو أنه سرق طعام الآلهة من السماء وقدمه للبشر. وهو يُعذب في الجحيم بتعليق صخرة فوق رأسه على وشك السقوط عليه وتحطيمه. ومن هنا جاء الفعل الإنكليزي tantalize، أي يُعذب بقسوة. (الترجمة)

<sup>(١٣)</sup> كاروسو Caruso: اسمه الأصلي إيريكو كاروسو Errico Caruso، أشهر مؤدي أوبرالي إيطالي في القرن العشرين، وأحد أوائل الموسيقيين الذين وثقوا أصواتهم على أسطوانات الفونوغراف. (الترجمة)

<sup>(١٤)</sup> المونادة monad: مصطلح جاء به لايبنتز Leibnitz منشئ المنهج الروحي الحديث الذي يقول في فلسفته المميزة (المونادولوجيا Monadology) أن الموجودات تتألف من ذرات روحية (مونادات) متناهية العدد لا تقبل التجزئة بالفعل ولا في ذهن، ولا تتعرض للفناء وتترزّ دوماً إلى العمل والحركة، وتتميز بأنها بسيطة لا شكل لها ولا مقدار، وبها تتكون الأشياء، يوجدها خالق فتصدر عنه كما يصدر النور عن الشمس، وهي مدركة وإن كان إدراكها متفاوت قوة وعمقاً، فهوى إدراكها طردنياً مع الترقى من الجماد إلى الحيوان فالإنسان، فالله (الذي هو موناد المونادات)، كما يسميه هو. وكل موناد يتصور الكون بذاته لكن من منظوره الخاص وتبناً لقابليته الخاصة. (الترجمة)

<sup>(١٥)</sup> إميل لودفيج Emil Ludwig: كاتب ألماني اشتهر بكتابة الكثير من السير الذاتية لشخصيات معروفة، وله كتابات أخرى في المسرح والشعر. نشر عام ١٩٢٠ أول سيرة ذاتية لجوته التي نصّبته كاتباً في "لندسة الجديدة" للسيرة الذاتية التي تركز على الذات. وظهرت له سير كثيرة باللغة الإنكليزية، منها مثلاً: نابليون، بسمارك، جوته، لنكون، هندنبرغ، كيهلبرتا، روزفلت، (صور شخصية: هتلر، موسوليني، ستالين)، بيتهوفن. وقد كتب مأساة شكسبير "عطيل" بأسلوب تخيلي آخر. (الترجمة)

<sup>(١٦)</sup> ميس مينيفر Mrs. Miniver: اسمها الكامل إيلين إيفيلين جريس جارسون Eileen Evelyn Greer Garson، ممثلة في أفلام الصور المتحركة أضفى عليها حضورها الأخاذ وجمالها وأناقتها وشخصيتها المميزة أهمية جعلتها من أكثر نجوم هوليوود شعبية وسحراً في حقبة الحرب العالمية الثانية. (الترجمة)

<sup>(١٧)</sup> لون رانجر Lone Ranger: شخصية خيالية في البرامج الإذاعية والتلفزيونية والكتب والأفلام والهزليات الأمريكية. وتتشابه قصص لون رانجر الخيالية في وسائل الإعلام كافة وهي تحكي قصة مجنون ريد المولود في ١٨٥٠، الناجي الوحيد من مجموعة تكساس رانجر الذين قتل منهم خمسة أشخاص على أيدي قاطمي طريق.

عثر عليه أحد الهنود ورعاه حتى استرد عافيته ليواصل جولاته في الغرب وصار يُعرف باسم لون رانجر، حيث كرس نفسه لتقديم يد العون ودحر الشر وإرساء العدالة. وقد ابتدع شخصية لون رانجر في برنامج لون رانجر الإذاعي الكاتبان جورج دبليو. ترندل George W. Trendle و فران سترايكر Fran Striker. وقد أذيع البرنامج على الهواء لأول مرة في إذاعة WXYZ في ديترويت في الثلاثين من كانون الثاني عام ١٩٣٣. وبحلول نهاية ذلك العقد قامت (٤٠٠) محطة إذاعية أمريكية بإذاعة هذا البرنامج. (المترجمة).

<sup>(٣٧)</sup> توسكانيني Toscanini: موزع موسيقى إيطالي يعدّ واحداً من أعظم موزعيّ الموسيقى في النصف الأول من القرن العشرين. ناعت شهرته في إيطاليا وغيرها من بلدان العالم حينما تم تعيينه مديراً لموسيقيا لأوبرا الميتروبوليتان في نيويورك عام ١٩٠٨، واشتهر بأدائه لأوبرا فيردى وسيمفونيات بيتهوفن. وقد أولى عناية فائقة لموسيقى فاجنر. (المترجمة).

<sup>(٣٨)</sup> جي لومباردو Guy Lombardo: اسمه الكامل جي ألبرت لومباردو Guy Albert Lombardo قائد فرقة موسيقية راقصة أصبحت برامجها الإذاعية والتلفزيونية (التي تحمل اسم حيّاه السنة الجديدة) مع زملائه الكنديين تقليداً أمريكياً لمدة ثمانية وأربعين عاماً. وقد اكتسب شهرة فائقة من عمله موزعاً للموسيقى التي أطلق عليها النقاد تسمية "أعذب موسيقى من السماء". وتمكنت فرقته، مع أخيه كارمن، عازف الساكسافون، من تقديم أكثر من (٣٠٠) أغنية، وتم بيع أكثر من (٢٥٠) مليون أسطوانة. (المترجمة)

<sup>(٣٩)</sup> فيكتور ماتيور Victor Mature: ممثل أمريكي ناعت شهرته في الأربعينيات والخمسينيات. لأدواره المميزة. (المترجمة).

<sup>(٣٠)</sup> ميكي روني Mickey Rooney: اسمه الأصلي جو يول. ممثل أمريكي في الصور المتحركة والمسرح ونجم موسيقى ناعت شهرته بسبب قدراته الفائقة وشعبيته. وقد برز نجمه منذ طفولته حينما اشتهر بتأديته البارعة لشخصية أندي هاردي في سلسلة أفلام أندي هاردي. وكان أول ظهور له على المسرح حينما كان عمره (١٧) شهراً، وذلك في مسرح الفودفيل الذي يديره أبواه. وقد قام النجم الصغير بالفناء والرقص والقاء الطرائف في سلسلة من الهزلات الشعبية. وشيئاً فشيئاً اتخذ لنفسه اسم شخصية هذه الهزلات (ميكي ماجواير Mickey McGuire). وحينما انتهت السلسلة (بعد خمسين حكاية)، أهدل اسمه إلى ميكي روني. وقد وقع عقداً مع ستوديوهات ميترو جولدوين ماير (MGM) عام ١٩٣٤. (المترجمة)

- ١- من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)
  - ٢- فن الرواية عند ميلان كونديرا
  - ٣- بناء المرأة المغوية
  - ٤- مشهدية الصورة في الشعر الليبي الحديث
  - ٥- حوار الشاعر والأشياء
  - ٦- قصيدة البحث عن بلدى للشاعر عبد الملك بومنجل
  - ٧- شعرة التكرار في بنية القصة القصيرة
  - ٨- التمثيل الصامت
  - ٩ - التفكيك
  - ١٠- إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث  
( صراع بين العين والأذن )
- بلقاسم بلعرج  
محمد الكردي  
لطيف زيتوني  
بهلول سالم  
عبد الغنى بارة  
إبراهيم صدقة  
آمنة يوسف  
سامى صلاح  
جوناثان كلر ت: حسام نايل  
على حوم

# الدراسات

نبتته والنزعة الانتوية

عطيات أبو السمود

المصطلح العلمي العربي، المباحث والآليات

محمد حسن عبد العزيز



# نبئتشة والنزعة الأنثوية



عطيات ابو السعود

سادت ستينيات القرن العشرين حركة فكرية أطلق عليها اسم "النزعة الأنثوية" Feminism تزامنت مع حركة تحرير المرأة المعاصرة، لكن تراث هذه الحركة يعود إلى تاريخ سابق، على الأقل منذ القرن الثامن عشر عندما أدرك أصحاب هذه النزعة المعارسات الاجتماعية الظلمة للمرأة والمدمرة لها. ومنذ ذلك القرن نشأت تساؤلات حول حقوق المرأة وقدراتها، وعن طبيعة العلاقة التي ينبغي أن تقوم بين الرجل والمرأة في محاولة لإنصافها من الظلم والعسف الواقع عليها. لكن هذه النزعة الأنثوية انتشرت بشكل واسع في مرحلة ما بعد الحداثة التي قامت بعض تياراتها على هدم الثنائيات الراسخة في تاريخ الفلسفة، ومنها ثنائية (الذكر والأنثى)، مما جعل الحركات النسائية تلعب دوراً هاماً في تحطيم هذه الثنائية. واستمدت النزعة الأنثوية أصولها الفكرية من بعض الاتجاهات الفلسفية الحديثة وتأثرت بها إلى الحد الذي أثار سؤالاً ملحا: هل هناك فلسفة أنثوية؟ فإذا كانت الإجابة بنعم، فما هي الأسس الفلسفية التي ارتكزت عليها النزعة الأنثوية؟ وهل يمكن للرجال - باعتبارهم الجنس الذي سيطر على تاريخ الفلسفة عبر عصورها الطويلة - أن يكتبوا بطريقة أنثوية؟ وما هي أهداف هذا الاتجاه؟

يُعد "نيتشه" من أكثر الفلاسفة الذين ارتبط اسمهم بهذه النزعة وأكثرهم تأثيراً عليها، سواء أكان هذا التأثير إيجابياً أم سلبياً. فبعض المؤيدين للنزعة الأنثوية يزعمون أن نيتشه هو سلفهم الأكبر، ويزعم البعض الآخر أنه ليس من أنصارها ولا من المؤيدين لها. فما هي إذن علاقة المناصرين للنزعة الأنثوية بفلسفة نيتشه؟ من المعروف في تاريخ الفلسفة أن آراء نيتشه في النساء وتعليقاته عليهن تنم عن كراهية لهن، فكيف ترتبط فلسفته بنزعة تحاول إنصاف وضع النساء في المجتمع؟ وكيف يفسر أصحاب النزعة الأنثوية آراء نيتشه في المرأة؟ وهل يمكن استبعاد عباراته عن المرأة دون أن يؤثر هذا على نسقته الفلسفي؟ كيف يفسر أنصار النزعة الأنثوية عبارات نيتشه عن النساء، هل يتم تفسيرها بالمعنى الحرفي أم يتم وضعها في الإطار المجازي الذي يسمو بمجمل أعمال نيتشه بوجه عام، أم يتم فهمها بالأسلوب التهكمي الساخر الذي يجيده الفيلسوف؟ وما هي الفائدة التي تعود على أصحاب النزعة الأنثوية من دراساتهم لفلسفة نيتشه؟ وهل ساعدت دراساتهم في فهم وإثراء فلسفته وإلقاء الضوء على بعض جوانبها غير المدروسة أو المسكوت عنها في تاريخ الفلسفة؟ سنحاول الإجابة عن هذه التساؤلات في نقاط ثلاث:

أولاً: التعريف بالنزعة الأنثوية

ثانياً: فلسفة نيتشه النسوية

ثالثاً: تفسير أصحاب النزعة الأنثوية لفلسفة نيتشه النسوية

### أولاً: التعريف بالنزعة الأنثوية

تعود كلمة النزعة الأنثوية Feminism إلى أصلها الفرنسي Feminisme الذي استخدمه اليوتوبي الاشتراكي شارل فورييه. وقد استخدمت الكلمة للمرة الأولى في إنجلترا عام ١٨٩٠ للإشارة إلى دعم مطالبة المرأة بحقوقها السياسية والقانونية بالمساواة مع الرجل<sup>(١)</sup>. وهنا هو المعنى الضيق الذي تشير إليه الكلمة. أما المعنى الواسع فيبحث هذه المشكلة في إطار نظرية العلاقة بين شرطي المجتمع باعتبارها غير متساوية، وهي علاقة يمارس فيها أحد الطرفين -وهو الرجل- الظلم والإخضاع والقهر على الطرف الآخر-وهو المرأة- وتهدف النظرية إلى علاج جذور هذا القهر. تعد النزعة الأنثوية بمعناها الضيق إذن حركة سياسية في المقام الأول، تشكلت في حركة نسائية منظمة في القرن التاسع عشر للمطالبة بحصول النساء على حقوقهن السياسية والقانونية مساواة بالرجال. وبهذا المعنى يعتبر بعض الفلاسفة -مثل جون ستيوارت مل- من أنصار النزعة الأنثوية لإنكارهم وجود اختلافات طبيعية بين الرجال والنساء، بصرف النظر عن الاختلافات البيولوجية، أو على الأقل لأن هذه الاختلافات لا تحظر على المرأة حقوقها السياسية والقانونية. وهنا ما تؤكد النزعة الأنثوية الليبرالية التي تنظر إلى المرأة باعتبارها كائناً عاقلاً -مثل الرجل- تتمتع بحق المواطنة الذي لا يضع تفرقة بين الرجال والنساء فيما يخص الحقوق السياسية والقانونية، فلو مُنحت المرأة الفرصة المتساوية مع الرجل لحققت الكثير لأن السمات الجنسية تختلف مع نمو الإمكانات البشرية والقدرات العقلية. أما المعنى الواسع لهذه النزعة فهو لا يقتصر على اكتساب الحقوق السياسية والقانونية للمرأة، بل يسعى إلى معرفة أسباب القهر والظلم الواقع على المرأة، وتحليل الظروف الاجتماعية التي عوقت تطوير قدراتها العقلية وممارسة إمكاناتها البشرية من قبل أشكال مختلفة من الاضطهاد والتعصب التي عانت منها المرأة. لذلك يتصدى أنصار النزعة الأنثوية للإجابة على مجموعة من الأسئلة تدور حول الطبيعة البشرية، والمعرفة البشرية، والعقل والإمكانات البشرية لدى كل من الرجل والمرأة.

تتضمن النزعة الأنثوية إذن معرفة أسباب القهر ومحاولة وضع مقترحات مختلفة للقضاء على هذه الأسباب، وعلى الرغم من وجود نزعات مختلفة داخل المفهوم العام والواسع للنزعة الأنثوية مثل النزعة الأنثوية الليبرالية والنزعة الاشتراكية والأنثوية الماركسية، فإنها تتحد جميعاً في اعتقاد واحد، وهو أن هناك خطأ ما في معاملة مجتمعاتهم للنساء، ويمكن الفرق بين هذه النزعات المختلفة في تفسيرها للمشكلة وأسبابها وفي اقتراحات أصحابها لوضع الحلول لتغيير أوضاع المرأة في مجتمعاتهم.

لقد بدأت النزعة الأنثوية في صورة حركة سياسية -كما سبق القول- إلا أنها امتدت بعد ذلك إلى اتجاهات أخرى منها على سبيل المثال الحركة النسائية في الأدب وفي الفن ومجالات معرفية أخرى. ولكننا سنقتصر هنا على النزعة الأنثوية في تاريخ الفلسفة والتي انطلقت من اتهام أنصار النزعة الأنثوية تاريخ الفلسفة بأنه كتب من قبل الرجال الذين ناصروا قيماً يعينها على حساب قيم أخرى باسم الحقيقة الموضوعية، مما جعل الهدف الأول لهذه النزعة هو تحدي الأساس الذكوري بمعفه الزمني، وتحدي الفكر الفلسفي الذي نظر إلى العقل على أن له قيمة أكبر من الجسد في الوقت الذي ربط فيه الفلاسفة بين الجسد والطبيعة واللاعقلانية وبين المرأة، مما ترتب عليه إقصاء النساء عن الفلسفة باعتبار أن هذه الأخيرة تتناول الموضوعات الجادة التي لا تقدر



عليها النساء على حد زعمهم. ولذلك "قامت الفلسفة على التجربة الذكورية، فالذكر هو الذي يبدع وهو الذي يسيطر وبالتالي جاءت النظريات الفلسفية لتعكس وجهة نظر الذكر عن العالم"<sup>(١)</sup>. وعلى امتداد التاريخ الفلسفي، وعلى الرغم من استبعاد المرأة من المشاركة فيه، نجد العديد من النصوص الفلسفية التي يتحدث أصحابها أحيانا بشكل مباشر عن المرأة: قدراتها، وإمكاناتها ورغباتها، وأحيانا بشكل غير مباشر عن عواطف المرأة أو لاعتلائتها. ولذلك بدأ الفلاسفة المهتمون بالنزعة الأنثوية ينظرون بشكل نقدي للنصوص الفلسفية، فالتجربة الإنسانية التي وجدوا أنها تجربة الرجال بشكل خاص، ليست تجربة إنسانية حقيقية لإغفالها الجانب الأنثوي في هذه التجربة. ويشهد تاريخ الفلسفة منذ نشأتها الأولى على هذا الإغفال.

لقد ألبف الفلاسفة التقليل من شأن النساء والسخرية منهن، وطلوا على اعتقادهم بأنهن كائنات متدنية واتخذوا منهن موقف الاحتقار، فنجد استبعاد أرسطو لغات معينة في المجتمع من ممارسة تجربة التفلسف وهما العبيد والنساء عندما نظر إلى هاتين الفئتين على أنهما شكل من أشكال الملكية للرجل السيد. أو هما وسيلتان ضروريتان ليعيش السيد حياته الحرة بين مواطني المدينة؛ ومن ثم كانت للمرأة وظيفة مشابهة لوظيفة العبيد، فإذا كان العبد مجرد وسيلة تيسر للسيد حياته العملية، فإن المرأة وسيلة للتكاثر لاغير. ليس هذا فحسب بل نجد في مواضع كثيرة من أعماله عبارات تنم عن ازدياء للمرأة ومنها على سبيل المثال ما أورده في كتاب السياسة: "أما عن العلاقة بين الذكر والأنثى فإن الأول بحكم الطبيعة متفوق وحاكم أما الثانية فهي متدنية وتابعة". ولم يقتصر تحقير المرأة على الفلسفة القديمة فحسب، بل امتد الاستخفاف بها وتهميشها إلى الفلسفة الحديثة، وعلى سبيل المثال نجد فيلسوفا مثل كيركيجارد يؤكد أن المرأة هي في المقام الأول "كائن من أجل الآخر" مما يعني أن ليس لها وجود مستقل أو أهداف خاصة بها يمكن أن تضفي عليها أية قيمة أو تمنحها حقوقا. ولكل الأسباب السابقة ارتبطت حجج أصحاب النزعة الأنثوية بمفاهيم تتعلق بالحرية، والعدل، والمساواة، والقمع والتحرير، والذات البشرية وطبيعة الذكر والأنثى وارتباطها بالتراث الفلسفي.

ويعد نيتشه أحد أهم الفلاسفة في القرن التاسع عشر الذين كان لهم آراء حادة في النساء، وعلى الرغم من أن هناك جوانب عديدة من فكره لم يتم اكتشافها بعد، فإن الصمت عن فلسفته النسوية بدا - من وجهة نظر بعض الباحثات من أنصار النزعة الأنثوية - وكأنه خطة متفكر عليها بين الرجال، وبشكل غير معلن. بعدم أخذ هذا الجانب من فلسفة نيتشه مأخذ الجد، بمعنى أنهم لم يتعاملوا مع آرائه في النساء وتعليقاته عليهن بشكل نقدي مثلما فعلوا مع الجوانب الأخرى من فلسفته، ولا يُعرف أساس هذا الصمت ولا أسبابه. والواقع أن مفكرا في عمق نيتشه ووفرة إنتاجه، وماله من صدى هائل في التراث الأوروبي، لابد أن يُؤخذ مأخذاً أكثر جدية مما ذهب إليه بعض الباحثين - مثل كاوفمان - الذين حاولوا تهيمش هذه الآراء بزعم أنها غير مرتبطة بفلسفته.

#### ثانيا : فلسفة نيتشه النسوية

اشتهر نيتشه في تاريخ الفلسفة بأنه الفيلسوف الكاره للنساء، وأقواله عنهن تعبر عن ازدياء واحتقار. فكيف يمكن أن نتحدث عنه في إطار النزعة الأنثوية، وهل يعني هذا أن نستبعد نصوصه ونتجاهل عباراته الموحية بأحاسيس الكراهية للنساء؟ ذهب بعض الباحثين بالفعل إلى هذا التفسير وعلى رأسهم والتر كاوفمان - أهم شارحين والمترجمين لنيتشه - واعتبر أن آرائه في النساء جاءت انعكاسا لموقف المجتمع ووجهة نظر مثقفي عصره في المرأة، كما أكد على أنه يمكن لنا أن نفهم فلسفة نيتشه بعيدا عن تعليقاته عن النساء. وربما يستند هذا الرأي على أن نيتشه كان جادا ومتوهجا في كتاباته النقدية وفي تحليلاته للقيم وإعادة تقييمها وفي مواقفه من الفلسفة والدين، لكن كتاباته عن النساء كانت سطحية وكانت أيضا امتدادا لتراث طويل في كراهية المرأة، ولذلك

جاءت عباراته عن النساء تقليدية وتمثل جزءاً من كراهية المرأة في التراث الغربي. ولكن سواء طرحنا آراء نيتشه عن المرأة جانباً أو سلمنا بأنها جزء لا يتجزأ من فلسفته فإن المرأة تحتل جزءاً لا يمكن تجاهله من تفكيره.

نيتشه ونساء عصره: ربما يكون من المفيد - قبل أن نتكلم عن فلسفة نيتشه النسوية - أن نتعرف على علاقة نيتشه بالنساء سواء في حياته الخاصة أو في حياته العامة من خلال علاقته بنساء عصره. فمن الممكن أن تلقي هذه العلاقة الضوء على غموض وتناقضات علاقة نيتشه بالمرأة. أما عن حياته الخاصة فلم يعرف نيتشه من النساء غير أمه وأخته بعد أن رحل أبوه وهو في الرابعة من عمره كما ورد في سيرته الذاتية - في كتابه "هو ذا الإنسان" - التي استهلها بلغز وجوده: "إن سعادة وجودي ربما كانت هي السعادة الوحيدة وتكمن في قفري، إنني أعبر عنها في شكل لغز، فأنا كأيي قد مت، وكأيي مازلت أحياء وأنمو".<sup>(٣١)</sup>

ويمكن لغز نيتشه في ارتباط هذه الثلاثية: السعادة والقدر والتفرد. ونستدل من هذا اللغز على العلاقة الغامضة التي تربطه بأبويه والتي تجعل من لغز نيتشه لغزين، الأول عن علاقته بأبيه الذي يصفه بأنه كان مريضاً، حنوناً ورقيقاً. مات في السادسة والثلاثين من العمر وهي نفس السن التي سقط فيها نيتشه صريعاً للمرض. وربما كان هذا هو مغزى الشق الأول من اللغز "كأيي قد مت بالفعل". واعتبر نيتشه نفسه بولندياً مثل أبيه الذي ينتسب إلى طبقة النبلاء البولنديين، ويفخر بانتسابه لأسلافه لأبيه ووجد أن إحدى مزاياه الكبرى هي أنه كان له أب على هذه الشاكلة.

أما عن الشق الثاني من اللغز فهو الذي يحدد علاقته بأمه "وكأيي فأنا مازلت أحياء وأنمو". ولابد أن ننظر لهذه العبارة في ضوء ما ذكره عن أمه بأنها "ألمانية خالصة" مع الأخذ في الاعتبار أنه ينأى بنفسه عن أن يكون ألمانياً ويرفض أن يفكر أو يشعر مثل الألمان. ولكن بعض الباحثين يرون أن كلمة ألماني في هذا الكتاب - "هو ذا الإنسان" - لها مدلول آخر، فهي تعني عند نيتشه اللغة الألمانية التي هي لغة أمه التي يحيا وينمو من خلالها. ابتهج نيتشه بهذه اللغة الألمانية وبها عاش وأبدع ذاته ومنح نفسه ميلاً جديداً ليصير - على حد قوله - ما كان to become what he was".<sup>(٣٢)</sup> كانت اللغة عشقه الأكبر وشكل منها أساليبه المتعددة: "لم أكن أعرف ماذا يمكن أن يفعل المرء باللغة الألمانية قبلي - ماذا يمكن للمرء أن يفعل باللغة بشكل عام".<sup>(٣٣)</sup>

كانت أمه دائماً هي ما يذكره بأنه ألماني. ولكن نيتشه انتابته مشاعر متناقضة تجاه أمه تتأرجح بين الشفقة عليها من ناحية وفزعه الشديد منها من ناحية أخرى. على أية حال فإن اللغز يعبر عن التوتر بين الطرفين اللذين يمثلان بالنسبة لنيتشه القداسة والبشاعة، الرحمة والعدوانية، الشفقة والقسوة، الروحانية الميعة والحيوية الغريزية. ولا ندري على وجه التحديد الأسباب الموضوعية لمثل هذه المشاعر البغيضة ليس تجاه أمه وحدها ولكن تجاه أخته أيضاً - وهما العنصران النسائيان الوحيدان اللذان رعاياه بعد رحيل أبيه - حتى إنه يصفهما بالآلة الجهنمية التي تعرف متى تهاجم عندما تكون الضحية في قمة تألقها.

ولو كان حظ نيتشه السعيد يمكن في قدره كما عبر عن ذلك بقوله: "إن صيغتي عن العظمة في الإنسان هي حب القدر amor fati... ليس فحسب أن يتحمل المرء الضرورة... لكن أن يحبها".<sup>(٣٤)</sup> لكان عليه وفق هذا النص أن يحب أمه كجزء من قدره، وما يثير الحيرة هو هذا النفور والرفض الذي يحدد علاقة نيتشه بكل من أمه وأخته وهو الذي عانى مختلف الآلام ولم يجد عوناً له سواهما. ولذلك كانتا - أي أمه وأخته - هما "الاستثناء الوحيد من فكرته عن العود الأبدى، لا يريد لهما العودة، كانتا هما العنصرين الوحيديين من قدره اللذين لا يرغب في عودتهما ... وعلى

كل حال. فإن العضوين الأساسيين في أسرته يمثلان الضد المقابل لكل ما يتماهى معه نيتشه أو كل ما يجد فيه جوهره وحقيقته<sup>(٣٩)</sup>.

حاول نيتشه أن يوضح علاقته بأمه لكنها ظلت غامضة وبقي الاعتراض الكبير على فكرته عن العمود الأبدي هو أمه وأخته، وأن وجودهما كجزء من قدره يتحدى قدرته على أن يريد عودتهما. وإذا كان من مزايا الحياة الكبرى محاولة حب الإنسان لقدره، وإبداع نفسه بالقياس إلى هذا القدر، فإن إنجاز نيتشه يكمن في أنه أحب مالا يُحِب. هذا عن علاقة نيتشه بنساء أسرته، وقد اتخذ بعض الباحثين من حياة نيتشه الشخصية - طفولته وعلاقته الغريبة بأمه وأخته إليزابيث ونشأته في بيئة نسائية خالصة افتقرت إلى الرجال - اتخذوا منها مدخلا لتفسير كل من أنوثته (التي أتهم بها من قبل بعض مفكرى عصره) وكراميته للنساء.

أما عن علاقته بنساء عصره فقد كان على صلة بالأجيال الجديدة من النساء الأدبيات المعاصرات له والمشهورات بالدفاع عن التعليم العالي للمرأة، وكان معظمهن من أنصار النزعة الأنثوية ومن المخزطات في العمل السياسي والممارسات للنشاط العقلي في مجال الدفاع عن حقوق المرأة. وقد أثار نيتشه إعجاب البعض ممنه فتأثروا بأفكاره، ومنهن من تجاهلن عداوته للنساء في أعماله المبكرة، ومن اعتقدن أنه لم يفهم النساء، ونسب البعض الآخر هذه العداوة إلى الطبيعة المنعزلة للمؤسسات التعليمية التي التحق بها نيتشه في شبابه. كانت "لو سالومي" - أشهر نساء عصره - من الشخصيات القليلة التي اهتم بها نيتشه وارتبط معها بعلاقة عاطفية رومانسية وتقدم للزواج منها لكنها رفضته وعزفت عنه ففشلت هذه العلاقة وأصابته بالإحباط الشديد، وقد فسر بعض الباحثين تعليقات نيتشه عن النساء في كتابه "إنساني إنساني جدا" بأنها انتقام من سالومي وأن علاقته بها لو كانت قد اتخذت أبعدا أعرق فربما كان الأمر سيختلف ويفتح الطريق لاحتمالات جديدة مثل اختلاف كتاباته عن النساء قبل وبعد هذه العلاقة. ولم تكن علاقة نيتشه بسالومي هي العلاقة الوحيدة التي أصابته بالإحباط، فهناك تجربة حب أخرى في حياته لم يعلن عنها إلا في مرحلة متأخرة من عمره في نوبات مرضه؛ فقد شغف شغفا كبيرا بـ"كوزيما فاجنر" زوجة صديقه الموسيقي العبقري، ولهذا السبب - أي لكونها زوجة صديقه - أخفى مشاعره وأسدل عليها ستار الصمت. ومن المؤكد أن الإحباطات التي لاحقت في علاقاته النسائية بالإضافة إلى نشأته في بيئة نسائية ضاق بها، قد كان لهما أثر كبير في عدائه الشهير للمرأة.

نعود الآن إلى فلسفة نيتشه النسوية فقد اتخذت المرأة في أعماله أشكالا عديدة وصورا استعارية مختلفة وأحيانا متعارضة، كتشبيهه للحقيقة بأنها امرأة في واحد من أعماله - "ماوراء الخير والشر" - وفي الوقت نفسه تتحدث المرأة عن نفسها في بعض أعماله الأخرى - مثل "هكذا تكلم زرادشت" - كأنها الحياة، وفي مواضع أخرى من نفس العمل تكون هي الحكمة الجميلة المخادعة، بحيث ينفر منها في التشبيه الأول ويقبل عليها في التشبيهين الآخرين. ويقدم في "العلم المرح" نماذج أخرى متنوعة من النساء:

الحقيقة امرأة: شن نيتشه الحرب على المرأة - كما سبق القول - كما شن أيضا حربا ضارية على الحقيقة، وكتاباته مزيج من الرعب والازدراء لكليهما؛ فكلهما يشوبه الإنغاز ويحيطه الغموض. يدل على هذا أنه ربط بين المرأة والحقيقة عندما كتب في السطر الأول من تصدير كتابه "ما وراء الخير والشر": "افترض أن الحقيقة امرأة"<sup>(٤٠)</sup>، وربما لهذا السبب ينصحنا نيتشه في "هكذا تكلم زرادشت" بأن نذهب للمرأة بالسوط لاعتقاده بأنها الحقيقة.

ويمارس نيتشه أسلوبه الاستعاري والتهمكي في افتراضه أن الحقيقة امرأة مما ينتج عنه تفسيرات كثيرة لهذه العبارة المراوغة التي يمكن أن تقلب الأساس الذي قام عليه تاريخ الفلسفة وتسخر منه في آن واحد، باعتبار أن المذاهب الفلسفية في التراث الغربي هي إبداع ذكوري مما

يترتب عليه أن الفلاسفة الرجال هم مُلاك الحقيقة التي يفترضها امرأة. وربما يتجاهل نيتشه بهذه العبارة الديانة المسيحية التي تقر بأن الله هو الحقيقة الأسمى مما يعني تهكمه على السلطة الذكورية في التراث المسيحي، وأن اختفاء القيمة الأسمى (التي سقطت عندما كُشف عنها القناع) وإعلانه موت الإله كانا إيذاناً بانتهاء القيم التراثية جميعها وبداية قيم جديدة متغيرة.

إن افتراض أن الحقيقة امرأة قد يترتب عليه أيضاً أن نيتشه ربط المرأة بموضوع من أهم موضوعات الفلسفة وهو البحث عن الأصول أو مشكلة الحقيقة التي شغلت التفكير الفلسفي عبر عصوره الطويلة وسعى إليها الفلاسفة على اختلاف مذاهبهم. ولو افترضنا أن الحقيقة امرأة لكان كل الفلاسفة أغبياء لأنهم لم يستطيعوا أن يكتسبوا قلبها كما يقر نيتشه بذلك في تصدير كتابه السالف الذكر: "لو افترضنا أن الحقيقة امرأة فما الذي يترتب على ذلك؟ ليست هناك أسباب قوية تدعونا للاشتباه بأن جميع الفلاسفة كانوا معدومي الخبرة مع النساء، وذلك بالقدر الذي كانوا به قطعيين (أو دوجمائيين)، وأن الجدية الرهيبة والغضول الأخرق الذي حاول من خلالهما الفلاسفة الاقتراب من الحقيقة كانا وسيلتين عاجزتين وغير صالحتين على الإطلاق لكسب قلب امرأة. والمؤكد أنها لم تسمح لأحد أن يكسب قلبها - كما أن كل أنواع الدوجمائية (القطعية) قد أصبحت اليوم عقيمة وبلا روح. هذا إذا كان قد بقي لها وجود على الإطلاق، لأن هناك من يدعي أنها قد سقطت وأن كل أنواع الدوجمائية قد أطيح بها أرضاً، بل إن الدوجمائية كلها تحتضر". ويتابع نيتشه قوله: "إذا شئنا أن نتحدث حديثاً جاداً فهناك أسباب قوية تدل على أن كل القطعيات (الدوجمائية) الفلسفية مهما كان وقارها وتحددها لم تكن في كل الأحوال أكثر من نزعة طفولية نبيلة"<sup>(١)</sup>.

إذا كان نيتشه يتحدث -وفق النص السابق- حديثاً جاداً في افتراضه بأن الحقيقة امرأة، فإنه يجعل الفلاسفة هم الحمقى الذين يسمون وراء المرأة المراوغة التي كلما اقتربوا منها امتنعت عنهم حتى لا يفهموها ولا يغوز بها أحد، ولكنهم في نفس الوقت لم يستطيعوا مقاومة إغرائها. وإذا ما طرحنا هذا السؤال: ماذا يريد الرجل من المرأة؟ نجد أنفسنا ننقل إلى التساؤل عما يريد الرجل من الحقيقة؟ ولماذا يرغب فيها؟ وماذا يريد لها أن تكون؟ هل افتراض أن الحقيقة امرأة هي أحجية من أحجيات نيتشه الكثيرة، بحيث تظهر المرأة وكأنها الحقيقة المحجبة التي نفرينا وتعذبنا في آن واحد، ونعتقد أنها تخفي شيئاً ما عنا وهو الحقيقة. ولكن هل تريد المرأة الحقيقة؟ يجيب نيتشه عن ذلك بقوله: إن "المرأة لا تريد الحقيقة: ما هي الحقيقة بالنسبة للمرأة؟ منذ البداية لم يكن هناك شيء أبغض إليها ولا أكثر نفوراً من الحقيقة"<sup>(٢)</sup> وإذا كانت المرأة تنفر كل هذا النفور من الحقيقة، فلماذا يفترض نيتشه أن الحقيقة امرأة؟ ألم يعترف هو نفسه في فقرة ٢٣٢ من كتابه "ماوراء الخير والشر" بأن "فن المرأة الأعظم هو الكذب وتعلقها الأسمى هو الظهور والجمال فحسب"<sup>(٣)</sup>، وكيف ترتبط المرأة (رمز التغير والتقلبات المفاجئة) بالحقيقة (رمز الثبات والاستقرار)؟ ربما وجد نيتشه وجه الشبه بين الحقيقة والمرأة في أن كليهما ترتدي القناع، وأن محاولة نزع القناع عنهما هي محاولة قاتلة.

وكما أنه ليس هناك حقيقة واحدة عند نيتشه، بل أوجه مختلفة للحقيقة ومنظورات وأقنعة كثيرة، فإنه ليس هناك أيضاً امرأة واحدة ولا منظور واحد عن النسالة. وهنا يكون نيتشه أكثر اتساقاً مع نزعته المنظورية عندما عبّر عن وجهات نظر عديدة عن المرأة وقدم لنا نماذج مختلفة من النساء لهن أقنعة كثيرة ومن خلالها يجذب الرجال. إنه يفترض أنها الحقيقة مرّة ويمثلها بالحياة مرّة أخرى، وما هو يشبهها بالحكمة التي يسعى وراءها الرجل في محاولة للوصول إلى ماوراء قناعها: "هي الحكمة يشتبهها الإنسان بكل قوته ولا يشبع منها. فهو يحدق فيها

ليتبين وجهها من وراء القناع ويعد أصابعه بين فرجات شباكها متسائلا عن جمالها وما يدريه ما هو هذا الجمال... ولعلها شريرة ومخادعة، بل لعل لها صفات المرأة بأجمعها<sup>(١١١)</sup>.

الحياة امرأة: وتتأرجح مشاعر نيتشه نحو النساء بين النفور والقبول، فهو ينفر منها مرة باعتبارها الحقيقة التي يفتقنها، ويقبل عليها مرة أخرى عندما يمثلها بالحياة في "هكذا تكلم زرادشت": "لقد حدثت يوما في عينيك، أيتها الحياة، فحسبتي هُزئت إلى غور بعيد القرار. غير أنك سحبتي بشباك من ذهب وأطلقت قهقهة ساخرة عندما قلت إن غورك لا قرار له. وأجبتني... وهل أنا إلا امرأة، وامرأة لا فضيلة لها. لقد تقول الناس كثيرا عن صفاتي ولكنهم أجمعوا على أنني غير المتناهية، المليئة بالأسرار"<sup>(١١٢)</sup>. ويصر زرادشت على الاحتفاظ بالحياة التي سحرته وتراوغه فيناجيتها قائلا: "أراك تغرين من أمامي حلوة طائشة أيتها الجاحدة الفتية. وهأنذا أتبعك راقصا حتى إلى المآزق التي لأعرف لها منفذا. أين أنت؟ مدي إلي يدك أو إصبعها من كفك"<sup>(١١٣)</sup>.

وإذا كانت المرأة تمثل في "هكذا تكلم زرادشت" الحياة في لانهاثيتها، فإنها تمثل في "العلم المرح" الحياة بكل غموضها وعصائها ومجدها الذي لا يمكن فهمه: "الحياة امرأة: - أميل إلى الاعتقاد بأن القمم العالية لكل شيء، خير، سواء كان عملا أدبيا أو فعلا. أو إنسانا أو الطبيعة. مازالت تتخفى وتحجب نفسها عن الغالبية العظمى أو حتى عن الصفوة... أريد أن أقول إن العالم سمئلي بالأشياء الجميلة لكنه مع ذلك فقير، فقير جدا عندما تأتي اللحظات الجميلة وتتكشف تلك الأشياء. لكن ربما يكون هذا هو سحر الحياة المغم بالوقوع: إنها مغطاة بحجاب منسوج بالذهب، حجاب إمكانيات جميلة تبرق بالوعد، بالمقاومة، بالاحتشام، بالتهكم، بالشفقة، بالإغراء. نعم، الحياة امرأة"<sup>(١١٤)</sup>. نعم الحياة عند نيتشه كالمرأة، قوة لامعقولة وغير مفهومة، رمز للعواطف المتفجرة والانفعالات الملتبسة والأعماق السحيقة، هي رمز للعنصر الديونيسي المتوهج بالعاطفة الجياشة، والنشوة، والاضطراب. النساء يمثلن الحياة في كل تقلباتها واقتادها الداخلي للمعنى، وطاقتها المتدفقة وتغيرها المستمر وصيرورتها الدائمة.

أنماط من النساء: ويقدم نيتشه في "العلم المرح" أنماطا مختلفة من النساء من خلال علاقاتهن بالرجال، تارة يصف المرأة بالبقرة الغبية في فقرة ٦٧: "التظاهر: إنها تحبه الآن وتنتظر إلى المستقبل في ثقة كاملة، مثل البقرة، واحسرتها! إن ما سحره منها كان على وجه الدقة أنها بدت قابلة للتغيير بصورة مطلقة وبشكل يتعذر فهمه. أما هو فوجد في نفسه ما يكفي من الطبع الراسخ والثابت. أن تحسن صنعا لو تظاهرت بطبعها القديم؟ وأن تظهر بمظهر من يقتقد القدرة على الحب؟ أليست هذه هي مشينة الحب؟ فلتُخَي الكوميديا"<sup>(١١٥)</sup>. وتارة يصفها بالضعف الذي منه تستمد قوتها عندما تبالغ في إظهار ضعفها للرجل فتشعره بالحق: "قوة الضعفاء: كل النساء بارعات في المبالغة في إظهار ألوان ضعفهن؛ إنهن مبدعات حين يتعلق الأمر بهذا الضعف، وذلك لكي يظهرن بمظهر الزخارف الهشة إلى أقصى حد والتي تؤذيها مجرد نزة غبار، إن وجودهن يوحى للرجال بأنهم حمقى ومذنبون في هذا الصدد. هكذا يدافعن عن أنفسهن في مواجهة القوة وما يسمى بـ(قانون الغاب)"<sup>(١١٦)</sup>. وتارة أخرى يصفها بالمرأة النبيلة العاشقة الفاقدة للروح التي تغفر للعاشق كل خطاياهم وتضحي بغضيلتها من أجله: "التفاني: هناك نوع من النساء النبيلات المصابات بفقر في الروح، ولا يعرفن طريقا للتعبير عن إخلاصهن العميق أفضل من أن يقدمن فضيلتهن وحياءهن وهما أسمى ما يملكن وغالبا ما تُقبل هذه الهدية دون أن يقابلها أي امتنان عميق من جانب الرجل على عكس ما تتوقع النساء. وتلك قصة حزنة جدا"<sup>(١١٧)</sup>.

خلاصة القول أن نيتشه يعبر عن التغيرات المختلفة التي يواجهاها الكائن البشري سواء كان امرأة أو رجلاً، والثورات النفسية التي تحكم طبيعة العلاقة بينهما، ويعرض تحليلا لسلوك ودوافع كل منهما تجاه الآخر: "لأن الرجل هو الذي يبدع صورة المرأة، وتشكل المرأة نفسها طبقا

لهذه الصورة... إن الإرادة هي خلق الرجال، والقبول هو خلق النساء، ذلك هو القانون الذي يحكم الجنسين، وهو في الحقيقة قانون قاس على النساء<sup>(٣٦)</sup>. هذا بالإضافة إلى بعض الفقرات التي تنم عن الازدواج من المرأة والتأكيد على أن أوهام الرجال الزائفة عن المرأة تقدم صوراً غير حقيقية بل ومتعارضة عن واقع النساء: "عندما نعشق امرأة، يسهل علينا أن نتصور الكراهية للطبيعة بسبب الوظائف الطبيعية المفترضة التي تخضع لها كل امرأة. نحن لا نحيد التفكير في هذا كله؛ لكن عندما تلمس روحنا هذه الموضوعات مرة فإنها تجفل وتتشعر وتظفر باحتقار إلى الطبيعة: نحن نشعر بالإهانة؛ وتبدو الطبيعة وكأنها تنهب كل ما نملك وبأيدٍ شديدة الشراسة والعدوانية، عندئذ نرفض أن نعطي أى اعتبار للبيولوجيا ونقرر سرا (بيننا وبين أنفسنا): لا أريد أن أسمع شيئاً عن الحقيقة التي تقول إن الكائن البشري شيء يزيد عن كونه روحاً وصورة. إن الكائن البشري - الموجود تحت الجلد - هو بالنسبة لكل العشاق شيء مفرغ وشيء بشع ولا يمكن تصوره، إنه تجديف في حق الله وفي حق الحب"<sup>(٣٧)</sup>.

لا ندري على وجه الدقة هل تعبر الفقرة السابقة عن رأي نيتشه في النساء، أم إنها تعرض وجهة نظر الرجال في النساء كما تمثلت في عصره، أم تقدم - على وجه التحديد - وصفاً واقعياً لعين العاشق الذي يحتفظ في مخيلته بصورة معشوقته غير المدنسة بالوظائف البيولوجية، أم تعرض نماذج من العلاقات المتعارضة بين الرجل والمرأة، أم تكشف عن صورة العلاقة بين الرجال والنساء في عصر نيتشه حيث يؤكد الرجال ذكورتهم على حساب احتقار النساء - باعتبار أن الرجال هم الفئة المعبرة عن الإرادة والنساء هن الفئة المعبرة عن القبول - أم إنها مجرد تحليلات نفسية للمرأة من وجهة نظر الرجل تبلور ثقافة القرن التاسع عشر، لتفتح المجال لتفكير جديد؟ ونجد نموذجاً آخر - في فقرة ٣٦٣ من "العلم المرح" - للمرأة التي ترغب في أن تكون مملوكة في الحب. وتتم هذه الفقرة بشكل صريح عن معارضة نيتشه لأحد المبادئ الأساسية التي تقوم عليها النزعة الأنثوية ألا وهو مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك بأن يجعلها - أي المرأة - مملوكة للرجل كائناً له: "كيف أن كل جنس لديه حكم مسبق عن الحب: لن أسمح أبداً بالزعم الذي يقول بالمساواة في الحقوق بين الرجل والمرأة في الحب... الرجل الذي يحب مثل المرأة يصبح عبداً، بينما المرأة التي تحب مثل المرأة تصبح أكثر كمالاً... المرأة تريد أن تؤخذ وتُقبل كملك، تريد أن تكون مُستغرقة في مفهوم الملكية، أن تكون مملوكة... تتخلى المرأة عن نفسها، بينما يكتسب الرجل المزيد"<sup>(٣٨)</sup> ونجد في مواضع أخرى من "العلم المرح" ما يعبر عن إشفاق نيتشه على النساء، بل ونشعر أحياناً بتعاطفه معهن كما في فقرة ٢٢٧: "استدلال خاطئ - طلقة طائشة: إنه (الرجل) لا يستطيع السيطرة على نفسه، ومن هنا فإن المرأة المسكينة تستنتج أنه سيكون من السهل التحكم فيه أو السيطرة عليه، وتلقي بشبابها فوقه؛ لكن سرعان ما تصبح عبدة له"<sup>(٣٩)</sup>.

ربما تكون هذه المشاعر المتناقضة تجاه المرأة هي مفارقة أخرى من بين مفارقات عديدة في فلسفة نيتشه. لذلك يجد المؤيد للنزعة الأنثوية في نصوصه ما يدعم حججه، وفي الوقت نفسه وينفس القدر يُوجد في نصوصه ما يدحض حجج هذه النزعة. ولذلك تثير نصوص نيتشه قضايا مازالت تلهب الجدل الساخن في ثقافتنا المعاصرة.

وظيفة المرأة: لقد حصر نيتشه وظيفة المرأة في الأدوار البيولوجية التي خصتها بها الطبيعة واستبعداها من كل الأنشطة الهامة التي يقوم بها الرجل، فهي التي تنجب (أى يقتصر نشاطها على الجوانب الجنسية) وهي المسؤولة عن تكوين الأسرة وخدمة الرجل وتربية الأطفال (أى حصر نشاطها في الشؤون المنزلية). وبهذا حدد لها وظيفة ثلاث - في رأيه - طبيعتها الأنثوية التي تنطوي على الاستسلام والخضوع والتبعية للرجل، بل وتقتصر علاقتها به في أنه مجرد

وسيلة لإنجاب الأطفال. وربما يكون هذا هو المعنى أو الدلالة التي يمكن أن نستخلصها من فقرة (الشيخة والفتاة) في الجزء الأول من "هكذا تكلم زرادشت" الذي يحلل فيه نيتشه، على لسان زرادشت، الطبيعة الأنثوية للمرأة والتي عبر عنها في شكل لغز: "كل ما في المرأة لغز، وليس لهذا اللغز إلا مفتاح واحد وهو كلمة الحب"<sup>(٣١)</sup>.

وعلى الرغم مما تثيره هذه العبارة من ابتذال بحصرها للمرأة في هذه العملية البيولوجية البحتة، وعلى الرغم من أنها تصدم القارئ في فيلسوف مثل نيتشه اهتم بمشكلات الوجود الإنساني بصفة عامة ومع ذلك يقر، على لسان زرادشت، أن الحمل هو الحل الوحيد لمشكلات النساء، أقول على الرغم من كل هذا فإن "ستانلى روزن" يفسر هذه العبارة بأنها تعني أن لغز المرأة يكمن في أنها منبع أو مصدر الطفل الذي يتكون داخل أحشائها ويولد من جسدها. وإذا كان الرجل هو واضع بذور هذا الطفل، إلا أنه منفصل عنه تماما عند الظهور الفيزيقي له وهذا هو لغز أو سر حمل المرأة. وهناك أيضا معنى آخر لهذا اللغز وهو أن النساء لا تحب الرجال لذاتهم، بل تحب فقط الأمومة أو إنجاب الأطفال وما الرجل إلا وسيلة والغاية دائما هو الطفل: أي أن سر اللغز يكمن في أن تصبح المرأة أمًا. ولكن "ما تكون المرأة للرجل ياتري؟ إن الرجل الحقيقي يطلب أمرين: المخاطرة واللعب، وذلك ما يدعوه إلى طلب المرأة، فهي أخطر الألعاب" هذا ما يؤكد زرادشت في نفس الفقرة السابقة (الشيخة والفتاة)، فالرجل أيضا لا يريد المرأة كامرأة وبهذا المعنى لا يرغب كلاهما -أي الرجل والمرأة- الآخر لذاته، بل بوصفهما جنسين مختلفين يكمل كل منهما الآخر وليس هناك حب متبادل. والرجل كمحارب يحب المخاطرة، وعندما يحتاج أن يسكن إلى الراحة ويتخفف من أعباء الحرب ليستعيد قوته مرة أخرى فإنه يتوق إلى اللعب فيريد المرأة بوصفها أخطر الألعاب"<sup>(٣٢)</sup>. هذه هي المشاعر التي تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة كما تصوّرها زرادشت: يريد الرجل المرأة كلعبة، وتريد المرأة الرجل بوصفه أبًا لطفلها القادم والحمل هو التعبير الأنثوي عن إرادة القوة.

يشكل هذا التقسيم الطبيعي الذي تصوّره نيتشه لوضع كل من الرجل والمرأة أساس الصراع بين الأجناس وكأنه قانون الطبيعة، بل إن الحالة الطبيعية عنده هي الحرب بين الجنسين التي سيفوز بها الرجل حتما كنموذج للمحارب، بينما أسلحة المرأة في هذه الحرب الجنسية هي أسلحة ملتوية تتمثل في فنون الإغراء والفتنة والتنكر والسحر والتملق والراوغة التي تشكل مظاهر وجودها الأنثوي، وهي في نفس الوقت أسلحتها الطبيعية، فالطبيعة قد حددت للمرأة قدرها الأنثوي الذي لم يجد فيه نيتشه سوى دليل على دونية المرأة. وترى "ليندا زينجر" أن نيتشه شن حربا على النساء من خلال ما تسميه بالميثولوجيا النيتشوية. وقد حدد القدر المرحلة الأولى منها فيما أطلقت عليه اسم الميثولوجيا الطبيعية التي اختصت فيها المرأة بكل الصفات الوضيعة والمتدنية التي وصفها بها نيتشه. أما المرحلة الثانية فتتمثل في القيم التي تُعد النساء مسؤولات عنها والتي يمكن أن نستخلصها من القياس التالي:

- إن بعض القيم والصفات تعد وضيعة بالنسبة إلى بعضها الآخر.
- إن الناس الذين يتصفون بصفات وضيعة هم في حالة تدنٍ.
- إن النساء كلنات لها قيم وصفات متدنية.
- إذن النساء كائنات بشرية متدنية"<sup>(٣٣)</sup>.

هكذا ترى الباحثة أن كل القيم البغيضة ينظر إليها نيتشه بوصفها قيمًا أنثوية. كما أنه نسب للمرأة أيضا كل الصفات السلبية؛ فهي متقلبة غير قادرة على الصداقة، تخفي ما لديها من سمات كثيرة للعبيد والأطفال، إنها فقط قادرة على الحب "لقد مرت أحقاب طويلة على المرأة كانت فيها مستبدة أو مستعبدة فهي لم تزَلْ غير أهل للصداقة، فللمرأة لاتعرف غير الحب... لم تبلغ المرأة

بعد ما يؤهلها للوفاء كصديقة، فما هي إلا هرة، وقد تكون عصفورا، وإذا هي ارتقت أصبحت بقرة...<sup>(٣٨)</sup>. ليس هذا فحسب بل للمرأة أيضا قيم العبيد وعلى رأسها الحقد والانتقام وهما من الصفات الأساسية في طبيعتها، التابعة لإرادة سيدها "إن سعادة الرجل تابعة لإرادته، أما سعادة المرأة فمتوقفة على إرادة الرجل"<sup>(٣٩)</sup> بل ولم ير نيتشه في حركة تحرير المرأة في عصره سوى علامة من علامات التدهور والانحطاط، فلا عجب إذن أن ينصح نيتشه الفلاسفة أن يتجنبوا النساء، وأن ينصح أوروبا بأن تتخلص من تأنيث الثقافة وأن تصبح رجولية باعتبار أن ما يفسد الثقافة الذكورية - في رأيه - هو الروح الأنثوية.

هذه بعض الملامح الأساسية لفلسفة نيتشه النسوية، فكيف نظر إليها أصحاب النزعة الأنثوية؟

### ثالثا : تفسير أصحاب النزعة الأنثوية لفلسفة نيتشه النسوية

تحطم في السنوات الأخيرة من القرن العشرين جدار الصمت الذي خيم لفترة طويلة على فلسفة نيتشه النسوية، وخرجت تعليقاته على النساء من دائرة التجاهل لعقود طويلة، وما إن بدأ الاهتمام بهذه التعليقات حتى تبين للفلاسفة صعوبة تفسير فلسفته بدون الانتباه إلى الملاحظات التي تتخذ صورا أو أشكالا متعددة من الاستعارات والرموز والإشارات والمجازات والحكم والمأثورات وغيرها مما تعج به نصوص نيتشه من عبارات عن النساء والحمل والرجولة والأنوثة والذكورة والأمومة والأبوة والخصاء... إلخ، حتى صنفت إحدى معاصريه - وهي "لو أندرياس سالومي" Lou Andreas Salome - كتاباته على أنها أنثوية، وقالت: إن هناك شيئا ما أنثويا في (الطبيعة الروحية) spiritual nature لنيتشه، وإذا كان من الممكن اعتباره عبقريا فهو عبقرى أنثوي<sup>(٤٠)</sup>.

وعلى الرغم من أننا نجد عند نيتشه صدى من آراء مسبقة شائعة في عصره ولاسيما آراء شوبنهاور التي تتلخص في أن النساء وُجِدْنَ فقط من أجل التكاثر وأنهن يعشن الحياة كشريك جنسي فحسب، هذا بالإضافة إلى بعض الأقوال الأخرى المنسوبة بشكل تقليدي إلى النساء كما في عبارة شوبنهاور: "إن النساء مهيات للعمل كمبرضات ومعلمات في مرحلة طفولتنا المبكرة وذلك بحكم أنهن نوات طياع طفولية وتافهات وقصيرات النظر، إنهن، باختصار، يعشن عيشة الأطفال الكبار طوال حياتهن"<sup>(٤١)</sup>؛ أقول على الرغم من ترديده لبعض الأفكار الشائعة في عصره فإننا نجد في بعض فقرات نيتشه عن النساء تفسيراً سيكولوجياً للضغوط الاجتماعية التي تحصر وظيفة المرأة في الجنس. ولا ترجع أهمية كتابات نيتشه النسوية إلى أنها قدمت فحسب نماذج متنوعة من النساء التي علق عليها دريدا بقوله: "إنها زاخرة بحشد من الأمهات والبنات والأخوات والزوجات والحاكمات والعاهرات والعداوى والجذات والفتيات الصغيرات والشابات"<sup>(٤٢)</sup> بل لأنها - في رأي أصحاب النزعة الأنثوية - لم تقدم بناء فلسفيا وحيدا، وإنما صاغت لغز المرأة وأثارت إشكالية السؤال الدائم عن المرأة والأنوثة. ولذلك يرى بعض الباحثين أن كتابات نيتشه تغيد إلى حد كبير أنصار النزعة الأنثوية على الرغم من سمعته ككاره للنساء. وعلى الرغم أيضا من تعارض مواقفه الأساسية مع مبادئ هذه النزعة، إلا أنهم يعتبرونه جدًّا لهم لأن تقييمه للعلاقة بين الرجال والنساء فتح الطريق لتفكير جديد عن الجنس، كما أثارت فلسفته أفكارا أساسية جعلت منه سلفا لهذه النزعة، منها:

أ) نقد السلطة الأبوية الذكورية: يميل أصحاب النزعة الأنثوية خلاصة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إلى فلسفة نيتشه التي تقوم بنقد جينالوجي (أنسابي) للمؤسسات الأبوية وقيمها، لكن النزعة الأنثوية الحديثة اهتمت بمنهجها في القراءة الاجتماعية والتاريخية للقيم



العقلية؛ فالقيم ليست مطلقة بل متغيرة عبر الزمان. والثورات الأخلاقية التي حدثت في الماضي يمكن أن تستمر في الحاضر، وما أرادته نيتشه هو إعادة تشكيل اجتماعي وثقافي للأخلاق الشائعة في عصره. كان نقد نيتشه للحضارة الأوروبية يتضمن نقده لأنماط من القيم التي كان لها تأثير معين، فلم يهتم بأصل أو منبع هذه القيم فحسب. بل اهتم أيضا بكيفية علاقتنا بها، فالقيم المسيحية المطلقة - على سبيل المثال - التي وضعتها السلطة الأبوية (الإله - الرب) قد استنفدت أغراضها في رأيه وحققت إنجازها في إسقاط قيم السادة التي لم تعد الحضارة الأوروبية في حاجة إليها؛ فقد جاء العلم الوضعي واحتل موقع الإله - الرب، وتغير مركز السلطة ووجد هذا التغيير ترحيبا من المفكرين المعاصرين. معنى هذا أن السلطة الأبوية الذكورية لأخلاق السادة أفسحت الطريق للسلطة الأبوية المسيحية، وهذه بدورها مهدت لسلطة الحكومة، أي إلى السلطة السياسية وأدت إلى ظهور النزعات القومية التي ميزت عصر نيتشه، وعبر كل هذا عن المشروع السلطوي الذي لا تتغير فيه سوى أسماء القائمين على رأس هذه السلطة<sup>(3)</sup>.

ولكن هل كان نقد نيتشه للسلطة الأبوية الذكورية والتراث العقلي الأوروبي، هل كان بحق أحد الأسباب الهامة التي جذبت أنصار النزعة الأنثوية لفلسفته؟ إذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر تأكيده على أولوية الذكورة على الأنوثة؟ لقد رفض مبدأ المساواة بين الجنسين، مما يجعله خصما لحقوق المرأة ومناهضا للنزعة الأنثوية، وامتدح مناهج الهيمنة والسيطرة الذكورية بينما اختص النساء بالتبعية والخضوع، ونسب إلى الذكورة القيم الأعلى التي هي من أخلاق السادة بينما وصف النساء بأنهن حاملات للقيم الأدنى التي تمثل أخلاق العبيد. إن النموذج الأمثل للجنس البشري لديه هو الإنسان الأعلى الذي هو ذكرٌ بطبيعة الحال مما يندم عن دفاعه عن سيادة الذكورة، بينما لا تصلح المرأة ولا يمكن لها أن تكون سوى زوجة وأم. العلاقة بين الرجال والنساء إذن هي موضوع منظورات مختلفة وقيم مختلفة والفرقة بينهما على نمط التفرقة بين أخلاق السادة وأخلاق العبيد كقيم متعارضة. فهل تجاهل أصحاب النزعة الأنثوية هذا الجانب الهام من فلسفته؟!!

ب) إعادة تقييم الجسد: وبالإضافة إلى نقد نيتشه للعقل فإنه استعاد في تاريخ الفلسفة العناصر اللاعقلانية في محاولته وضع ما يمكن أن نطلق عليه اسم الفلسفة الديونيسية من خلال امتداحه للإله الإغريقي ديونسيوس إله الخصوبة والنبذ، كما أن إعادة تقييمه للفريزة والعواطف الجسدية كان بمثابة إعادة تقييم للنساء في الثقافة الغربية. الفلسفة عند نيتشه لم تكن أبدا بحثا عن الحقيقة الموضوعية أو العقل الخالص، لكنها في المقام الأول فهم للجسد - الذي أساءت الفلسفة التقليدية فهمه - والفرائز الكامنة فيما وراء القيم المتنوعة، لأن الحياة الواعية المجردة من الفرائز ليست إلا مرضا. وإذا جاز لنا أن نقول إن لدى نيتشه بعض الاحترام للنساء - أو لبعضهن على الأقل - فإن الأمر الذي لاشك فيه أنه يضم هذا الاحترام لمن هن في سن الإنجاب، أي اللاتي يتمتعن بصحة عظيمة، واللاتي يؤكدن أهمية أجسادهن ويحتفين بفرائزهن أكثر من عقولهن، ويقدرن قيمة قدراتهن الإنجابية، ويرين في الإنجاب واحدا من مهامهن الأساسية باعتباره نعطا من إبداع الجسد، وهن أيضا النساء القادرات على استخدام قواهن وحيلهن للخداع والتلاعب بالرجال ليحصلن على ما يردن.

انتقد نيتشه في "جينالوجيا الأخلاق" القيم التي أعطت الأولوية للعقل على الجسد مما سبب للجنس البشري الإحساس بالذنب والمعاناة وتولد عنه الشعور بالضغينة، كما تحدى التراتبية التقليدية بين العقل واللاعقل، الطبيعة والثقافة، الحقيقة والخيال التي تسببت - في رأي أصحاب النزعة الأنثوية - في استبعاد النساء من تاريخ الفلسفة لارتباط المرأة التاريخي بالجسد واللاعقل والطبيعة.. إلخ والنظر إليها نظرة دونية. وقد ظل احتقار الجسد طوال تاريخ الفلسفة مرتبطا باحتقار المرأة، ففي هذا التاريخ الطويل ارتبط العقل بالتفكير الواعي بينما ارتبط الجسد والفريزة

بالتفكير غير الواعي. لكن رفض نيته لهذه الثنائية ورفضه لكل الفروق بين الظاهر والحقيقة وكل الأخلاقيات التي تدين قيمة العواطف الإنسانية واحتياجات الجسد البشري، بالإضافة إلى رفضه للتقييم التراثي للتفكير الواعي بأنه أسمى من التفكير غير الواعي أدى به إلى الزعم بأن العقل ليس من مادة مختلفة عن الجسد؛ فالجسد ليس جوهرًا ممتدًا، كما عند ديكارت، والعقل ليس جوهرًا غير ممتد. ورفض نيته لهذه الثنائيات جعله - في رأي لين تيريل Lynne Tirrell - لا يعرف التفرقة بين معنى الكلمتين الداليتين على الجنس وهما sex و gender باعتبار الأولى مقولة بيولوجية والثانية نفسية واجتماعية<sup>(3)</sup>.

كانت إعادة تقييم نيته للجسد جزءًا من مشروعه الأكبر وهو إعادة تقييم الحضارة الأوربية الحديثة. أراد صياغة فلسفة جديدة للجسد تعبر عن "التجربة الحية للجسد" وعن الضرورة الدائمة، وعن تعددية الواقع، وعن التدفق والعماء والدوافع المختلفة، فلسفة جديدة تحتفي بالفراغ وتبرز قيمة الجسد وتضعهما في المقدمة، وتدحض القيم الاستاتيكية للفلسفة التراثية التي تم اكتشافها بالعقل. لذلك كان تأكيد نيته على أهمية الجسد بمثابة إعادة للنظر في وضع المرأة ونقطة انطلاق واعدة لأنصار النزعة الأنثوية.

لكن هناك فريق آخر ذهب إلى عكس هذا الرأي؛ فعلى الرغم من تحدي نيته للثنائية الأنطولوجية التراثية فإنه أكد أيضا على الثنائية الجنسية في كتاباته التي رأى فيها البعض الآخر من أنصار النزعة الأنثوية تعارضا مع مبادئهم، ففي كتابه "ما وراء الخير والشر" أكد على: "أن التصور الخاطئ عن المشكلة الرئيسية الخاصة بالرجل والمرأة وإنكار التعارض الرهيب بينهما وضرورة وجود توتر عدواني أبدي بينهما والحلم بما يزعجه البعض عن حقوق متساوية وتعليم متساو ومطالب والتزامات متساوية. كل هذا علامة نغمة على الضحالة، والفكر الذي يثبت ضحالة في هذا الموضوع الخطر - أي ضحالة الفطرية - يمكن أن يعد مفكرا مشبوها في أمره"<sup>(4)</sup> ومن المفارقة أن يقر نيته بهذا في كتاب يحاول تقويض هذه الثنائية.

لاشك أن تحليل نيته ومنهجه النقدي في تشخيص الأشياء والقيم التي لها قيمة أعلى من غيرها، كان له أهمية كبيرة أفادت فلاسفة النزعة الأنثوية في طرح سؤالهم: لماذا التقليل من شأن الأنوثة والأمومة؟ ولماذا تستبعد النساء من تاريخ الفلسفة؟ ولكن الأمر الذي لاشك فيه أيضا هو أن الصراع الاجتماعي للقيم - كما رآه نيته - كان معركة تصطبغ فيها الأفكار ووجهات النظر المختلفة لتحقيق الامتياز والسيادة، لذا كانت الأفكار الأساسية عند نيته مثل التغلب على الذات self-overcoming وإبداع الذات مرتبطة بفكرة الذكورة لأن المرأة عنده إما أنها موضوع جنسي - أي تختص بالوظيفة المحددة لها بيولوجيا أو جنسيا - أو هي حاملة للأخلاق الدينية الأوربية، فالمرأة هنا ليست من الذين يبدعون أقدارهم، ولم يُعط لها هذا الحق أو الاختيار. قرأ نيته التاريخ من خلال علاقة السيد بالعبيد باعتباره - أي التاريخ - سلسلة من الأحداث لإخضاع الضعيف للقوي، فطبع العالم الإنساني بصفة القتال أو الصراع، ولذلك فإن المفكر الجيد لابد أن يكون أيضا محاربا جيدا، يجب أن يكون قويا، جسورا، مبدعا لذاته. وتقرب فكرة المحارب الفيلسوف عند نيته من فكرة الملك الفيلسوف عند أفلاطون، فكلاهما يتمثل في الشخصية الذكورية، وهذا ما عبر عنه نيته في قوله: إذا كانت الفلسفة امرأة (أي تختص بالجمال الأنثوي) فعلى المرء أن يتركها وراءه عندما يذهب إلى المعركة.

على الرغم من بعض أفكار نيته التي ذكرها ووجد فيها أصحاب النزعة الأنثوية سندا وعونا لنزعهم، يظل السؤال المثير للجدل قائما: ماذا عن أقواله الكثيرة التي عبر فيها عن عدائه الشديد للمرأة، فكيف نظروا إليها؟

تفسير أصحاب النزعة الأنثوية لعداء نيتشه للمرأة: يتمثل عداء نيتشه للمرأة - من وجهة نظر بعض أنصار النزعة الأنثوية مثل ليندا زينجر- في ثلاث خطط؛ الأولى أطلقت عليها الميثولوجيا الطبيعية أو ما يمكن أن نسميه حكم القدر، وهو شعور نيتشه بأن المرأة أقرب إلى الطبيعة من الرجل نظرا لوظيفتها البيولوجية التي تحصرها في الجوانب الجنسية والمنزلية ولا يمثل الرجل فيها إلا وسيلة لإنجاب الطفل. وترى الباحثة أن موقف نيتشه هنا أقرب إلى الموقف المسيحي الذي يحتقره؛ فالمرأة هنا ليست أم المخلص بل هي أم الإنسان الأعلى. الثانية يمكن أن ندعوها مرحلة القيم والمسئولية، فالنساء لهن قيم وضعية وصفات متدنية وهن مسئولات عن هذه القيم، وتمثل المرأة هنا الوجه السلبي للنموذج النيتشوي؛ وينظر نيتشه لسلوكها في أوضاع ثلاثة: وجود المرأة يتسم بالضغينة *ressentment*، وكراهية الذات *self-hatred* وإرادة الكذب؛ فالحقد الأنثوي يأخذ صورة كراهية الذات ويعبر عن الاحتقار والعدوانية تجاه النساء الأخريات. وتؤكد الباحثة على مايقوله نيتشه عن كراهية الذات لكنها ترفض تفسيره لهذه الظاهرة التي لا تعبر عن رفض المرأة لوجودها الأنثوي أو احتقارها للنساء في حد ذاتهن، بل تعبر عن رفض للثقافة التي وضعتها مع النساء الأخريات في موقف سيئ، كما تمثل كراهية الذات أيضا رفض الوجود الذي يطوق النساء ليشجع المنافسة الأنثوية (أي بين النساء بعضهن البعض) بوصفها وسيلة لتحويل طاقة المرأة عن منافسة الرجل. وأن رفض النساء وعدم قبولهن لهذا الوجود وهذه الثقافة هي علامة من علامات قوة المرأة لا ضعفها.

أما الخطوة الثالثة فقد أطلقت عليها الباحثة اسم الخوف، الضغينة وقلب القيم، حيث يؤكد نيتشه على احتفاظ المرأة بجهلها وقصر العملية المعرفية على السلطة الذكورية بما في ذلك الثقافة الجنسية، بل يحاول أن يثني النساء عن محاولات تطويرهن الذاتي وذلك بالسخرية من المرأة المستنيرة التي تطالب بحقوقها، ويرى أن حركة تحرير المرأة للحصول على حقوق متساوية مع الرجل هي دليل على الروح الديمقراطية التي تهدد أوروبا بالانحدار ولذلك يحذر نيتشه من تأنيث الثقافة، ويعد شكه في النزعة الأنثوية في عصره امتدادا لنقده للحركات الاجتماعية والأيديولوجيات التي تتنادي بالمساواة. والأنوثة هنا هي رمز الصفة السلبية العقيمة، ففي الأنوثة تخضع الإرادة لقوة الطبيعة بينما في الذكورة تكون هي إرادة القوة التي تسيطر على الظروف ولا تخضع لها<sup>(31)</sup>.

وعلى الرغم من عداء نيتشه لحركة تحرير المرأة وتحذيره من خطورة اقترابها من السياسة باعتبار أن هذه الأخيرة من الأمور الهامة التي لا تتفق مع طبيعة المرأة الضعيفة والسطحية - في زعمه - فإن أصحاب النزعة الأنثوية - مثل كاثلين هيجنز- يعتبرونه سلفا هاما لفلسفتهم النسوية في عدة جوانب:

أولا: أن النزعة النظرية التي تميز فكر نيتشه برمته قد ساعدت أصحاب النزعة الأنثوية في تحليلاتهم، وذلك عندما رأوا أن الفلسفة ليس بإمكانها إنصاف التجربة الإنسانية إلا إذا أخذت في الاعتبار الفروق المختلفة بين منظور وآخر. وبما أن أعمال نيتشه تدافع وتعتبر عن أهمية النزعة النظرية، فإنها بذلك قد قدمت الأساس المصالح للتحليلات الأنثوية للفروق النظرية المختلفة القائمة على اختلاف النوع. كما أن محاولات نيتشه لجذب قرائه للانخراط في التفكير المنطوري قد كانت سابقة هامة لممارسات النزعة الأنثوية، وذلك على اعتبار أن هدف النزعات الأنثوية هو الاستبصار بالدوافع الذكورية والأنثوية، ولم تكن مقصورة على امتيازات خاصة بالنساء.

ثانيا: يهتم بعض الفلاسفة بالتحويلات الثورية للوعي، وفي تصدير الطبعة الثانية للعلم المرح يصف نيتشه الفلسفة بوصفها تاريخا أو تجليا "للحالات الصحية" التي مر بها الإنسان. وتشمل كتاباته التاريخية اعترافاته كذكر مشارك في وعي الجماعة الذكوري. ويبدو نيتشه أيضا

مهمتا، على الأقل في العلم المرح، بإثارة تحولات الوعي بالنسبة إلى النوع في قرائه. ومع أن هدفه الأكبر ليس مقصودا ولا محددا بالنوع فإنه مع ذلك يجعل من النوع مسألة مهمة، بل ويعدونه واضع مدخل نظرية النوع في القرن التاسع عشر.

ثالثا: اتخذ نيتشه مواقف في موضوعات خاصة بالنزعة الأنثوية، على سبيل المثال رفضه ممارسة الجنس بين النوع الواحد كهدف (أى علاقة الرجل بالرجل أو علاقة المرأة بالمرأة) ورفض المبدأ القائل بأنه يوجد نفس الخصائص لكل إنسان، كما يدحض أى مبدأ أخلاقي يفترض أن الناس جميعا لهم نفس الخصائص، ويؤكد من جانب آخر على اختلاف الخصائص بين الذكر والأنثى وأن كل فرد قادر على أن تكون له خصائص مختلفة عن الخصائص النمطية الشائعة في جنسه سواء أكان ذكرا أم أنثى، ولا يصير نيتشه على أن لكل إنسان أدوارا محددة بل يؤكد تعدد الإمكانات. وبالرغم من أن نيتشه يميل إلى الأسلوب الطبيعى لممارسة الجنس، فإنه يرى أن كل أنثى لها مواقف نفسية مختلفة وإمكانات متفاوتة.

رابعا: يشجع نيتشه إعادة النظر في العلاقات بين الرجال والنساء، وهو يبدو أكثر من معاصريه ملتزما بفكرة أن الأدوار والعلاقات الممكنة بالنسبة لأعضاء الجنسين تخضع للتغيير وأن التغيير من هذا النوع مرغوب فيه.

خامسا: بالفترض أن التغيير يحدث في هذه المستويات وأن الأفراد ينبغي أن يكونوا غير محددين بنماذج مكررة اجتماعيا، يجعل نيتشه النوع مشكلة أو موضع إشكال. ربما لم يكن النوع من اهتماماته الرئيسية، بل ربما لم يكن موضوعا يدعم اهتمامه، ومع ذلك كان نيتشه (في العلم المرح على الأقل) رائدا في نظرية النوع<sup>(٣٠)</sup>.

يعد تفسير دريدا لفلسفة نيتشه النسوية من التفسيرات الهامة التي استند إليها أصحاب النزعة الأنثوية. فقد اتخذ دريدا علاقة نيتشه بالنساء مفتاحا لفهم وتفسير فلسفته، وهو التفسير الذى يلقي الضوء على علاقة نيتشه الغامضة بالمرأة وتماثل هذه العلاقة مع موقفه من الحقيقة، وقد صورها دريدا في شكل قانون جدلي في محاولة منه لكشف هذا الغموض؛ فيصف في كتابه "آثار" علاقة نيتشه بالمرأة من خلال ثلاثة مواقف؛ لقد كان:

- يفرغ من المرأة الخصية (المسترجلة) castrated woman أي التي يغلب عليها طابع الذكورة.
- يفرغ من المرأة التي تخصي الرجال castrating woman أي المرأة التي تقهر الرجال.
- يعشق المرأة التي تؤكد إرادتها كامرأة affirming woman تأكيدا حاسما<sup>(٣١)</sup>.

وقد استعانت كيلي اوليفر Kelly Oliver بقراءة دريدا لنيتشه وحاولت استخراج المواقف الثلاثة من كتابات نيتشه ومضاهاتها بموقفه من الحقيقة حيث قابلت الموقف الأول بإرادة الحقيقة، والثاني بإرادة الوهم، والثالث بإرادة القوة لتبين ارتباط هذه المواقف إما بتعزيز الحياة أو بالعمل على تدهورها.

فى الموقف الأول تحاكي المرأة إرادة الحقيقة عند نيتشه فكلاهما (أى إرادة الحقيقة والمرأة) تؤمن بأنها قاطعة وضرورية، تُسلب المرأة الخصية من جنسها وتصور أنها نمط آخر من الرجال، أي تتنكر لأنوثتها لتثبت نفسها كرجل. ينظر نيتشه إلى النزعة الأنثوية على أنها تلتقص من الأنوثة وتتنكر لقدرة المرأة الإنجابية لينظر لها باعتبارها متساوية مع الرجل. وتعاني المرأة المسترجلة من إرادة الحقيقة وتزعم أنها الحقيقة الموضوعية: "العالم الحقيقي الذي لا يمكن الوصول إليه الآن موعود للرجل الحكيم، والتقى ورجل الفضيلة... تقدم الفكرة: ... تصبح امرأة"<sup>(٣٢)</sup> ويشبه نيتشه المرأة في هذه الحالة بالفيلسوف الدوجماتيقي الذي يزعم امتلاك الحقيقة، فقد سيطر

الطغيان الميتافيزيقي لإرادة الحقيقة على تاريخ الفلسفة منذ نظرية المثل الأفلاطونية وحتى عالم الشيء في ذاته عند كانط. لقد أبدع الفيلسوف الميتافيزيقي الحقيقة المستبدة ووضعها بعيدا عن متناول يده وأطلق عليها اسم "الشيء في ذاته". وفي الجانب الآخر فإن الأنثى، مثل الفيلسوف الميتافيزيقي، تبجل "المرأة في ذاتها" ثم تحاول أن تثقب الحجاب لتكشف عن المرأة كما هي في ذاتها: "تتمنى المرأة أن تكون مستقلة ولهذا تبدأ في تنوير الرجال عن المرأة كما هي as she is". هذه واحدة من التطورات السيئة في أوروبا القبيحة<sup>(٣٨)</sup>.

إن كلا من الفيلسوف الميتافيزيقي والمرأة - إذن - منوم مغناطيسيا بإرادة الحقيقة، كلاهما يسعى للشيء في ذاته، للواقع الموضوعي. هذا الموقف من كليهما - في رأي نيتشه - مُعَادٍ للحياة، فالحقيقة الموضوعية معادية لتدفق الحياة ومشاعر الحياة الحسية المحيطة بنا، ومعادية أيضا لتعددية التفسيرات تملأ كما أن المرأة المسترجلة منادية لمشاعر المرأة ككائن حسي. إننا كما يقول نيتشه نخفي الحقيقة وراء شجرة ثم نمتدح أنفسنا عندما نجدها، ويتصف هذا الموقف من الحقيقة ومن المرأة بالمعم لأنهما يخلط بين وسيلة الحياة والحياة كغاية في ذاتها: "الإنسان قد كرر نفس الخطأ مرة بعد مرة: وجول وسيلة الحياة إلى أنموذج أو معيار للحياة، وبدلا من أن يكتشف ذلك النموذج أو المعيار في أقصى درجة من الإقبال على الحياة ذاتها. بدلا من ذلك نجده قد وظف وسيلة الحياة وجعل منها نوعا متميزا من الحياة وبذلك استبعد سائر الأشكال الأخرى للحياة، أي أنه باختصار قد ركز جهده في اتخاذ موقف انتقادي وانتقائي للحياة. ومعنى هذا أن الإنسان في النهاية يحب الوسائل لذاتها وينسى أنها مجرد وسائل وبذلك تدخل هذه الوسائل في وعيه على أنها غايات ومعايير للغايات. ومعنى هذا أيضا أن نوعا معينا من البشر يعامل شروط وجوده بوصفها شروطا مطلقة يمكن أن تفرض كما لو كانت هي القانون أو الحقيقة أو الخير أو الكمال، أي أنه يلجأ إلى الاستبداد والطغيان"<sup>(٣٩)</sup>.

هكذا تكون الحركة الأنثوية في الموقف الأول (المرأة المخصية - إرادة الحقيقة) قد بدأت كوسيلة لتحسين الوضع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة، ثم تحولت إلى غاية في ذاتها فأصبحت حركة عقيمة لا تخدم الحياة، لأنها عندما تتحول إلى حقيقة قاطعة فهي تنكر الحياة. وترى كهلي أوليفر أنه عندما نطبق نظرية نيتشه على النزعة الأنثوية المعاصرة "ندرك أن أنصار هذه النزعة، مثل الفلاسفة الميتافيزيقيين، يقسمون العالم إلى: العالم الحقيقي والعالم الظاهر لكي يعززوا الحياة. العالم الظاهر هو العالم الذي يعيش فيه الناس، عالم يسيطر عليه الرجال، عالم يعكس قيمة أدنى للنساء طالما يشغل النساء موقفا اقتصاديا - اجتماعيا ضعيفا. عالم يُبدون فيه كائناتٍ ضعيفة. وإن العالم الحقيقي هو عالم المرأة "كما هي في ذاتها" as she is لا "كما تبدو" as she appears وللوصول إلى هذا العالم الحقيقي فلا بد من تغيير الموقف الاجتماعي - الاقتصادي، والمقصود بالتغيير إبداع عالم يشغل فيه النساء وضعاً اجتماعياً - اقتصادياً مثل الرجال"<sup>(٤٠)</sup>.

ومن جهة أخرى فإن هدف الفيلسوف الميتافيزيقي من تقسيم العالم إلى عالم حقيقي وعالم ظاهري "كان نوعاً من خداع الذات بشكل نافع: بحيث يلجأ إلى وسائل مختلفة ويبتكر صيغا وعلامات يستطيع عن طريقها أن يختزل التعدد المركب في نسق أو مخطط نافع أو يمكن التعامل معه. لكن واسفاه! فقد دخلت في اللعبة مقولة أخلاقية وهي مقولة مفادها أنه لا يوجد مخلوق يريد خداع نفسه ومن ثم يترتب على هذا أنه لا توجد إلا إرادة واحدة للحقيقة... إن هذا هو أعظم الأخطاء الفادحة التي ارتكبت على وجه الأرض، فقد اعتقد بعض الناس أنهم يملكون معيارا للواقع في صورة أشكال عقلية - بينما حقيقة الأمر أنهم امتلكوها لكي يصبحوا سادة مسيطرين على الواقع ولكي يسيئوا فهم الواقع بطريقة ملتوية"<sup>(٤١)</sup>. هكذا نجد أن كلا من المرأة والحقيقة بوصفهما إرادة الحقيقة عاجزان عن خدمة الحياة عندما قلبا وسيلة الحياة إلى غاية لها، فإرادة الحقيقة

تخدم الحياة فقط عندما تكون وسيلة للحياة أو خيالاً يعزز الحياة، والخيال يعزز الحياة فقط عندما تصبح إرادة الحقيقة إرادة للوهم الذي هو في خدمة الحياة الصاعدة، وهذا ما نجده في الموقف الثاني.

في الموقف الثاني تقهر المرأة الرجال من خلال الأوهام التي تستخدمها ببراعة، إنها كالمثل أو الفنان الذي يلعب بالحقيقة ويقوض سلطة ميتافيزيقا الحقيقة عن طريق الوهم، وتحاول إقناعنا بحقيقة واحدة وهي أنه ليست هناك حقيقة واحدة. تستخدم المرأة مبادئ النزعة الأنثوية لمصلحتها الشخصية من خلال الأوهام والأدوار التي تلعبها: "إنها المرأة التي يمكن أن تلعب دور السكرتيرة الخاضعة لكي تحصل على وظيفة (إنها تستخدم مبادئ المجتمع المتمركز حول الرجولة لمصلحتها الشخصية) ثم يمكن أن تلعب دور النشاط اجتماعياً لتطلب مرتباً متساوياً (إنها تستخدم مبادئ النزعة الأنثوية لمصلحتها الشخصية) ومن خلال الأدوار التي تلعبها فإنها تخصي ميتافيزيقا الحقيقة، تقطع قوتها باللعب بها ضدها. مثل الحرباء، تتغير لتحمي نفسها من تهديدات البيئة... المرأة التي تقهر الرجال تتظاهر بشكل لمعوب لمصلحتها... تقهر الحقيقة عن قصد ... تستبدل بها الأوهام"<sup>(١٧)</sup>.

إن المرأة التي تقهر الرجال، كالفنان، ترفض حدود المنطق والعلم، العلم يسخر من أوهام الفنانين، والفنانون والمثليون يبدعون الأوهام التي تبدو على أنها حقيقة. وتتعلق المرأة في هذا الموقف الثاني بأوهامها وتعتقد أن الوهم الذي أبدعته هو مصدر قوتها. إنها هي التي أبدعت هذا الوهم، وهذه هي إرادة الوهم التي لا تخدم الحياة. المرأة هنا تتمسك بمنظور واحد على حساب المناظير الأخرى، والحياة هي الثمن الذي يجب أن يُدفع. إنها تخطئ الوسيلة من أجل الغاية، وبذلك تصبح المرأة التي تقهر الرجال نسخة أخرى من المرأة المسترجلة أو المخصية؛ فيترتب على هذا أن لا تكون إرادة الوهم في خدمة الحياة ولا تمجدها. ولكن في كل الأحوال فإن المرأة التي تقهر الرجال تكون أكثر قوة من المرأة المخصية، الأوهام هنا تقوض إرادة الحقيقة ولكنها لا تدمرها. إننا لا نستطيع أن ننظر إلى الحقيقة المرعبة ولذلك فهمتنا هي ارتداء الأقنعة لنتحمل رعب الطبيعة، وإرادة الوهم هي التي تحميها من النظر في رعب الطبيعة، بدون الأقنعة لا يمكن تبرير أي شيء، ولا يمكن تبرير العالم بالمنطق والعلم، فقط يمكن تفسيره باعتباره ظاهرة فنية. المرأة التي تقهر الرجال - إذن - تقهر ميتافيزيقا الحقيقة بالتفسير المبدع للعالم، بجدل الأقنعة وهذه الأقنعة ضرورية، فهي التي تحميها من النظرة العميقة في رعب الطبيعة. وترى كيلي أوليفر أن: "نيتشه أيضاً قهر الحقيقة من خلال جدل الأقنعة، إنه قهر ميتافيزيقا الحقيقة من خلال أوهامه واستعاراته المبدعة، فقد أبدع وجوها مختلفة من كل من الحقيقة والمرأة أدت إلى غموض كليهما وأبدع أوهاما عديدة ومختلفة لكليهما، إنه كان يفرغ من المرأة التي تقهر الرجال"<sup>(١٨)</sup>.

أما عن الموقف الثالث من هذا الثلاث الجدلي فهو حول المرأة التي تؤكد إرادتها ولا تحتاج إلى الحقيقة. فكما يقول نيتشه لقد ركبت طبيعة النساء بحيث تصيبهن الحقيقة كلها بالاشمئزاز، فالمرأة تؤكد نفسها بدون الرجل وبدون نزعة المتمركزة حول العقل، والمرأة التي تؤكد إرادتها تمثل النموذج الديونيسي المبدع، إنها الأم الأصلية، إرادة الحياة المثمرة التي هي إرادة القوة. إنها ديونيسيس، التعبير، الصيرورة، الرغبة التي تتمثل في التدمير أو الإبداع، هذه القوة الديونيسيسية تحمل المستقبل في رحمها، ويستخدم نيتشه استعارات بيولوجية كالرحم، الأم، الحمل الدائم، الحياة المنجبة ليصف هذه القوة الديونيسيسية ويشدد على أن المرأة التي تؤكد إرادتها هي الأم الحامل بشكل أبدي، والحمل هنا استعارة نيتشوية للإبداع الدائم، إنها الأنثى الخالدة التي تؤكد نفسها دائماً عن طريق الإنجاب المستمر، وهذا الموقف من المرأة - الحقيقة عند نيتشه هو الأكثر أصالة وهو الذي يمجّد ويخدم الحياة الصاعدة.

ولكن المرأة التي تؤكد إرادتها هي أيضا مرعبة إذا لم تكن مقنعة، وإذن فلنكي نفس الحقيقة - المرأة بشكل مبدع فلا بد أن ندرك هذا الثالوث الجدلي في كتابات نيتشه: المرأة الديونيموسية تؤكد نفسها بعيدا عن ميتافيزيقا الحقيقة، إنها إرادة القوة، الأم الأصلية، الحامل بشكل أبدي لكنها أيضا مرعبة؛ لهذا فنحن نحتاج إلى أفقعة مبدعة من خلال إرادة الهم عند الفنان. والمرأة التي تقهر الرجال تخفي التدفق الديونيموسي لإرادة القوة من خلال أفقعة الفنان والممثل، إنها أيضا تدمر سلطة ميتافيزيقا الحقيقة وتستعير عنها بتفسيرات متعددة. ووفقا لاقتراحات دريدا فنحن نبدع هذا الثالوث الجدلي لكي نفسر غموض نيتشه الفلسفي عن مسألة الحقيقة - المرأة، ولنذكر أن لدى نيتشه علاقة حب وكراهية للمرأة تماما كما لديه حب وكراهية للحقيقة، وكما لا توجد حقيقة واحدة عند نيتشه، فإنه لا توجد امرأة واحدة أيضا؛ فالحقيقة مثل المرأة ليست سوى تفسيرات وليست بواقع موضوعي.

المرأة حاملة المستقبل: كانت هذه بعض تفسيرات أنصار النزعة الأنثوية لفلسفة نيتشه النسوية، فهل استطاعت هذه التفسيرات أن تبلور علاقة نيتشه بالنساء وتحسم الجدل القائم حول كراهيته لهن؟ لا نظن أنها حسنت هذا الأمر وربما لن يحسمه أي تفسير آخر لفلسفته. ولكن ما يلح علينا الآن - وعلى الرغم من كل التفسيرات السابقة - هو السؤال الآتي: ما هو الدور الذي تلعبه المرأة في فلسفة نيتشه؟ أو بمعنى آخر: ماذا يريد نيتشه من المرأة؟ ربما نجد الإجابة في أهم أعمال نيتشه وأكثرها نصجًا، أعني "هكذا تكلم زرادشت" الذي يذخر بمناذج وصور عديدة ومتناقضة للمرأة فهي الحكمة والحياة، وهي اللعوب والمراوغة، وهي الحاملة لصفات العبيد والطاغية في آن واحد، وهي التي لا تصلح إلا للطاعة، القادرة على الحب فقط.. إلخ. من كل هذه الصور والنماذج "ما الذي يريده زرادشت من المرأة؟ في كلمة واحدة: إن ما يريده زرادشت من المرأة هو نفس الشيء الذي يريده من الرجل، وهو تمهيد الطريق للإنسان الأعلى، لمستقبل الإنسانية"<sup>(١)</sup> هدف زرادشت هو إبداع إنسانية جديدة، مستقبل جديد، إنسان أعلى، وما يريده زرادشت من المرأة هو أن تكون النعوج الديونيموسي المبدع، أن تلعب دورا منظارا له، أن تكون طاقة متدفقة حاملة بالمستقبل، يريد منها إنجاب طفل وإبداع الإرادة بداخله: "ليتوهج الكوكب السُّني في حبك أيتها المرأة، ليهبث شوقك قائلا: لأضعن للعالم الإنسان المتفوق"<sup>(٢)</sup>.

يريد زرادشت من المرأة أن تكون حاملة المستقبل: "لنكن المرأة لعبة صغيرة كالماس تشع فيها فضائل العالم المنتظر"<sup>(٣)</sup> وربما يكون السؤال الآن: ما الذي يمكن أن يتعلمه أصحاب النزعة الأنثوية من "هكذا تكلم زرادشت" على وجه التحديد؟ هل هو الاستماع إلى نصائحه وتعليماته، أم أن يكونوا من تلاميذه، أو أن يكونوا مساعدين له في تنشئة الإنسان الأعلى؟ قد تأتي الإجابة على لسان زرادشت نفسه: "علمت الناس جميع أفكاري وأبنت لهم جميع رغباتي إذ أردت أن أجمع وأوحد ما في الإنسانية من بدد الأسرار وتصاريف الحدثان فقتت بينهم شاعرا أحل الرموز وأفتديهم من الصدف العمياء لأعلمهم أن يبدعوا المستقبل وينقذوا بإبداعهم ما انصرم من الأحقاب. لقد وجهت الناس إلى إنقاذ الإنسانية مما أخرج الماضي في أغوارها بتغيير كل "مكان" إلى أن تنتصب الإرادات معلنة أن ما تم هو ما كانت تريد أن يكون وأن هذا ماستريده في كل زمان. بهذا رأيت السلام للناس وهذا ما علمتهم أن يدعوه سلاما"<sup>(٤)</sup> أي أن ما يريده زرادشت هو التفكير في مستقبل الإنسانية، إنه يريد إنقاذ الماضي من خلال الحاضر وفي ضوء المستقبل، إنه لا يريد أن يدين الماضي ولا يمكن أيضا أن يدعه يتحكم فيه، بل على المرء أن ينقذه (أي الماضي) بتأكيده في ضوء رؤيته الخاصة للمستقبل.

بعد كل ماسبق هل يمكن اعتبار نيتشه الجد الأكبر للنزعة الأنثوية، أم إنه مناهض لها كما كشفت معظم النصوص المستقاة من أعماله؟ حقيقة الأمر أنه لابد من التأني في الحكم على ظاهر عبارات نيتشه، فعندما نتعامل مع فيلسوف على شاكلته لابد أن نذهب إلى ما وراء الكلمات، وعند قراءته لابد أن نفرق بين ما يؤكد وبين ما يمكن أن يفهمه أو يستشفه القارئ من النصوص؛ ألا يمكن وراء كل هذا الاحتقار للمرأة شيء آخر أكثر دلالة وأهمية؟ إن الأمر يبدو كذلك، كما سيتضح بعد قليل، فليست المرأة فقط هي التي تجيد المراوغة كما يقول نيتشه، بل لعله هو نفسه قد أسقط إقنانه فن المراوغة على المرأة.

إن فكرة نيتشه عن القيمة الأسى للجسد والغرائز يحوم حولها الغموض وتجسد هذه المراوغة، فهو من ناحية يؤكد على غريزة الأمومة وعلى أهمية قدرة المرأة الإنجابية، بل إن الرجل القوي (وهو النموذج الإنساني المفضل عنده) يجب أن يكون حاملا بالمستقبل - إذا جاز هذا التعبير - وقادرا على العناية في الإبداع مثلما تعاني المرأة في الإنجاب. ومن ناحية أخرى نلمس من بعض نصوصه ومن علاقته الغامضة بأمة فكرة استبشاع الأمومة التي يشعر بها معظم الرجال عندما يتذكرون أن بدايتهم الأولى تكونت في رحم امرأة وأنهم خرجوا من أحشائها؛ مما يجعلهم يعتقدون أن هذه البداية البشعة - في تصورهم - قد تحدث نوعا من الخلل أو الاضطراب في المفهوم السائد عن الذكورة والسلطة الذكورية. قد تلقي هذه الفكرة - أي فكرة الاستبشاع - ظللا من الشك حول مصداقية إعادة تقييم نيتشه للجسد والغريزة وخاصة جسد الأم وغريزة الأمومة التي هي في نهاية الأمر نموذج القوة الإبداعية الديونيسية.

في مقال مبكر له بعنوان "الحقيقة والكذب في الحس الأخلاقي المبالغ فيه" أكد نيتشه على أن الكلمات لا تعكس العالم بل تبعد أشياء على حساب أشياء أخرى. معنى هذا أن الطريقة التي نتحدث بها عن العالم ليست هي العالم نفسه ولا هي انعكاس له، بل هي تولد لدينا الإحساس بواقع العالم. بمعنى آخر أن اللغة تخلق أو تبعد العالم. وأن ما ندعوه منطق العقل ليس سوى نتاج لقواعد اللغة، وبناء على هذا فإن وصفنا للأنوثة وحديثنا عن دونية واحتقار المرأة ليست إلا إبداعات بشرية لغوية وليست حقائق طبيعية في المرأة، بحيث يمكن أن نصف اللغة بأنها "الساحرة العجوز الخادعة" التي إذا ما قمنا باستخدامها بشكل آخر مختلف يمكننا أن نبعد واقعا جديدا لا يرتبط بجنس معين سواء كان رجلا أو امرأة. وإذا مانظرنا إلى نصوص نيتشه من هذه الوجهة من النظر، فسجد أصحاب النزعة الأنثوية في فلسفته بارقة أبل تدعم مبادئهم، خاصة أن المعاصرين من أنصار هذه الحركة يعلنون بجدية لفهم قوة اللغة في تشكيل أساليب وجودنا في العالم.

لقد نظر نيتشه إلى المرأة نظرة سطحية عندما رد كل الصفات السلبية فيها إلى صفات أو حقائق طبيعية، ولم يرد هذه الصفات إلى الظروف التاريخية والاجتماعية التي خضعت لها المرأة عبر عصور طويلة وفرضت عليها من قبل السلطة الذكورية. ليس هذا فحسب بل إنه قام بتفسير النماذج الاجتماعية للسلوك الأنثوي من منطلق نفس السلطة الأبوية الذكورية فجاءت تفسيراته كما لو كانت سلوكا غريزيا في المرأة، وأعفى الرجال تماما من مسؤولية هذا السلوك، وفشل في إدراك أن الوضع السليم للمرأة ارتبط ارتباطا وثيقا بالثقافة التي قيمتها ونظرت إليها على أنها مخلوق الهدف الوحيد من وجوده هو المحافظة على الإنجاب، مما نتج عنه احتفاظ المرأة بوضع اقتصادي واجتماعي وسيكولوجي معتمد على الرجل، مما عوق نشاطها الأنثوي وحجبها عن المشاركة في الإنجازات الاجتماعية وغيرها من أنشطة الثقافة والمجتمع. وربما تكون عبارات نيتشه عن النساء مجرد صدى لآراء مفكري عصره التي تبناها بدون نقد فلم يدعمها بأدلة أو براهين، وفي هذه



الحالة نجد أنفسنا أمام مفارقة جديدة من مفارقات نيته أو واحدة من متناقضاته. إن الفيلسوف الذي زلزلت نزعتة النقدية الفكر الأوروبي يتناول الآراء الشائعة عن المرأة في القرن التاسع عشر دون أن يقنعهما بالنقد. ولكن عداء نيته للمرأة ليس مجرد صدق لتأثره بثقافة عصره فحسب، بل يعكس أيضا تأثره الشديد وتعلقه بالتراث اليوناني القديم الذي ورث عنه احتقار كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو وآخرين غيرهم للمرأة ووضعها المهين في المجتمع اليوناني القديم فإذا بالفيلسوف الذي حطم التراث الفلسفي بمطرقته قد استثنى من هذا التراث عدوانته التقليدية للمرأة !!!

ولكن نيته لم يزعم أن تعليقاته على النساء حقيقية. وقد يندهش البعض من هذا الاعتراف عندما يصدر عن مفكر شن حربا شعواء على الحقيقة: "بعد هذه المواطنة الموفورة التي لمستها في نفسي ربما يُسمح لي أن أقرر عددا قليلا من الحقائق عن المرأة من حيث هي امرأة في ذاتها woman as such - نع التسليم منذ البداية بأن هذه الحقائق ليست بعد كل شيء سوى حقاقتي أنا only my truth"<sup>(8)</sup>. فتعليقات نيته عن النساء - إذن - هي فقط قناعاته هو نفسه. أما عن العبارة الشهيرة التي وردت في "هكذا تكلم زرادشت" ونصها: "إذا ما ذهبت إلى النساء فلا تنس السوط" وهي العبارة التي كثيرا ما يتم اقتباسها للبرهنة على عداء نيته للمرأة، فقد يخفف من غلوها ما تم في أحاديث أجراها شخص يدعى سباستيان هاوسمن Sebastian Hausmann مع نيته يقول فيها وهو يسترجع حوارا جرى بينه وبين نيته عن الفقرة الخاصة بالسوط: نظر إلي نيته مندهشا وقال لي: ولكن أرجوك، من المؤكد أن هذا لا يمكن أن يسبب لك أى مشكلة! أقصد أن من الواضح ومن المفهوم أنها كانت مجرد دعاية، أسلوب رمزي مبالغ فيه في التعبير. إذا ما ذهبت إلى امرأة فلا تجعلها تُخضعك بنزعتها الحسية. لا تنس أنك أنت السيد وأن مهمة المرأة الحقيقية التي ليست مهمة بسيطة هي أن تخدم الرجل بأن تكون له رفيقا ودودا يجعل حياته"<sup>(9)</sup>.

وعلى الرغم من كل ما ورد في نصوص نيته من عبارات تنم عن احتقار للمرأة فإننا يمكن أن نجد ما بين سطور هذه النصوص معاني أخرى تُطلي من شأن المرأة ويتضامل أمامها هذا الاحتقار! ألم يلق نيته بمسؤولية إنتاج جنس جديد على عاتق المرأة؟ أليست هي التي ستمنح الميلاء للإنسان الأعلى (السوبرمان) وتبدع إرادة القوة بداخله، ذلك الكائن الذي سيجدد الثقافة في أوروبا المنهارة، وهي المهمة التي تتوارى بجانبها كل السلطة الذكورية التي أعلى نيته وتراثه الفلسفي كله من شأنها. ما الرجل إلا وسيلة تستخدمها المرأة من أجل تحقيق غايتها النبيلة، إن لغز المرأة - كما رأينا - يكمن في الحمل، وإن حل اللغز هو إنجاب الطفل، إنتاج جنس جديد من الإنسان الأعلى. وتنتذكر هنا قول هيراقليطس إن العالم يحكمه طفل، أو عبارة "إن زيوس هو طفل يلعب". لقد ذكر نيته ما يحمل هذا المعنى في (هكذا تكلم زرادشت): "في كل رجل حقيقي طفل يتوق إلى اللعب"<sup>(10)</sup>، ومهمة المرأة هي كشف النقاب عن هذا الطفل الذي هو أمل الحضارة الجديدة التي يريدنا نيته والتي حطم من أجلها الحضارة الأوروبية.

بعد كل ما سبق هل يمكن لنا أن نطلق على نيته اسم كاره النساء؟ ربما نستطيع الإجابة على هذا السؤال إذا أدركنا جيدا أن الأشياء ليست أبدا خيرا ولا شرا بالنسبة لنيته، ليست حقيقة ولا زيفا، ليست رجلا أو امرأة؛ ففي كتاباته لا يمكن أن نفصل أو نفرق أو نقرر بين قطبين، إن الأشياء يمكن أن تكون كليهما أو لا تكون شيئا منهما على الإطلاق.

ونصوص نيته عن النساء بأساليبها المتعددة ونماذجها المختلفة لا يمكن تصنيفها تحت مقولة واحدة؛ فالمعنى الحقيقي لأي من هذه النصوص يظل سؤالا غير قابل للإجابة أو التحديد، ولعل هذه المتناقضات والعبارات المراوغة التي تحمل أكثر من معنى هي جزء من نزعة نيته النظرية، أي أن للشئ الواحد أو الرأي الواحد أوجها مختلفة ومن الممكن أن تكون متناقضة،

ولعل القيمة الحقيقية لفلسفة نيتشه بمجملها تكمن فيما تثيره من آراء وأفكار يتفق ويختلف عليها المشتغلون بالفلسفة، بحيث يمكن لنا أن نقول إن القيمة الحقيقية لنيتشه تكمن في أنه - إذا ما استخدمنا رأيه هو نفسه في الحقيقة - ليس هناك نيتشه واحد، بل هناك تفسيرات عديدة لنيتشه. وإذا كان هدف النزعة الأنثوية هو الأمل في الوصول إلى مجتمع غير ظالم فإنه ما زال هناك شيء ما عليها أن تتعلمه من زرادشت وهو أن تقوم بنفس المهمة التي أراد القيام بها. عليها أن تدمر وتحطم لائحة القيم القديمة لإبداع قيم أخرى جديدة وأهم هذه القيم هو الإنسان الأعلى الذي ستنجبه المرأة التي حقرها نيتشه كما مجدها أيضا وأعلى من قدرها.

الهوامش:

(1) The Oxford Companion . Ed. By Ted Honderich . Oxford University Press. 1995 . art Feminism . p. 270

(2) Grimshaw , Jean : Philosophy and Feminist Thinking . University of Minnesota Press . 1986 . p. 35

(3) Nietzsche , F : Ecce Homo . Translated by Walter Kaufmann . New York . Vintage Books . 1967 : sec. 1 Why I am so Wise . □

(4) Gray , Jean : Ecce Homo : Abjection and "the Feminine" . In Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche . Ed . by Kelly Oliver and Marilyn Pearsall . The Pennsylvania State University Press . 1998 . p. 157 .

(5) Nietzsche , F : Ecce Homo . Why I am So Clever . sec . 4 .

(6) Ibid : sec . 10

(7) Gray , Jean : Ibid . p 161, 162 .

(8) Nietzsche , F : Beyond Good and Evil . Tras. Walter Kaufmann . New York . Vintage Books Edition 1966 . p 2 .

(9) Ibid : p 2 .

(10) Ibid : p . 232 .

(11) Ibid : 232 .

(١٢) نيتشه، فريديريك: هكذا تكلم زرادشت. ترجمة فليكس فارس. بيروت، منشورات المكتبة الأهلية ١٩٣٨: ص ١٣٧.

(١٣) المرجع السابق: ص ١٣٦.

(١٤) المرجع السابق: ص ٢٥٨.

(15) Nietzsche , F : The Gay Science . Trans . by Walter Kaufmann . New York . Vintage Books Edition . 1974 . sec . 339 .

(16) Ibid : sec . 67 . □

(17) Ibid : sec . 66 .

(18) Ibid : sec . 65 .

(19) Ibid : sec . 68 .

(20) Ibid : sec . 59 .

(21) Ibid : sec . 363 . □

(22) Ibid : sec . 227 .

(٢٣) نيتشه، فريديريك: هكذا تكلم زرادشت: ص ٩٠.

(24) Rosen, Stanley: *The Mask of Enlightenment: Nietzsche's Zarathustra*. Cambridge University Press . 1995 . p 117 . □

(25) Singer, Linda: *Nietzschean Mythologies: The Inversion of Value and the War Against Women*. in *Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche*. p178.

(٢٦) نيتشه، فريديك: هكذا تكلم زرادشت: ص ٨١.

(٢٧) المرجع السابق: ص ٩١.

(28) Biddy Martin : *Women and Modernity : The (Life) Styles of Lou Andreas-Salome* . Ithaca: Cornell University Press . 1991 . p 98 . □

(٢٩) ورد نص شوبنهاور في: Grimshaw , Jean : *Philosophy and Feminist Thinking* , p 37

(30) Derrida , Jacques : *Spurs* . trans . by Barbara Harlow . Chicago. University of Chicago Press . 1979 . p . 7 . □

(31) Wininger , J , Kathleen : *Nietzsche's Women and Women's Nietzsche* . in *Feminist Interpretations of F. Nietzsche* . p. 246 □

(32) Tirrell, Lynne : *Sexual Dualism and Women's Self-Creation : On the Advantages and Disadvantages of Reading Nietzsche for Feminists* . In *Feminist Interpretations of F . Nietzsche* . p 206 □

(33) Nietzsche , F : *Beyond Good and Evil* . sec . 238 □

(٣٤) انظر: Singer , Linda : *Nietzschean Mythologies* p . 181-184

(35) Higgins , Kathleen Marie : *Gender in Gay Science* . in *Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche* . p 146 – 147 □

(36) Derrida , Jacques : *Spurs* . p . 101

(37) Nietzsche , F : *The Twilight of The Idols* . trans . by Anthony M . Ludovici . New York . Russell & Russell . 1964 . p . 24

(38) Nietzsche , F : *Beyond Good and Evil* . p . 182 □

(39) Nietzsche , F : *The Will to Power* . trans . W . Kaufman and R . J . Hollingdale . New York . Random House . 1962 . p . 194 □

(40) Oliver , Kelly : *Woman as Truth in Nietzsche 's Writing* . in *Feminist Interpretations of F . Nietzsche* . p . 71 □

(41) 315 p . . Nietzsche , F : *The Will to Power* □

(42) Oliver , Kelly : *Woman as Truth in Nietzsche's Writing* . p . 73 □

(43) Ibid : p . 75 □

(44) Lorraine , Tamsin : *Nietzsche and Feminism : Transvaluing Women in Thus Spoke Zarathustra* . in *Feminist Interpretations of F . Nietzsche* . p . 120

(٤٥) نيتشه، فريديك: هكذا تكلم زرادشت: ص ٩١.

(٤٦) المرجع السابق: ص ٩١.

(٤٧) المرجع السابق: ص ٢٢٧ – ٢٢٨.

(48) Nietzsche , F : *Beyond Good and Evil* . sec . 231

(٤٩) ورد الحوال في: Rosen , Stanley : *The Mask of Enlightenment* . p 120

(٥٠) نيتشه، فريديك: هكذا تكلم زرادشت: ص ٩١.

# المصطلح العلمي العربي: الهادى والآليات

محمد حسن عبد العزيز

## الموقف المعاصر

إن التقدم العلمى والتقنى المذهل فى العصر الحديث - الذى يطرد بغير حد وينتشر بغير عائق - يفرض على لغتنا العربية أن تهين نفسها لمتطلباته بتوفير آلية مصطلحية تمكن العلماء، والمترجمين، ورجال الصناعة، والتجارة من الانتفاع بمنجزات العلم وثمرات التقنية. وينبغى أن يتوافر فى هذه الآلية من اليسر والضبط والملاءمة ما يجعلها تنتج ما نحن بحاجة إليه من منظومة مصطلحية تتمثل فى ما لا يحصى من مصطلحات العلوم والفنون والصناعات.

يتفق اللغويون والعلماء والباحثون وغيرهم ممن لهم علاقة بالبحث العلمى والترجمة على أن منظومة المصطلحات الموعودة ينبغى أن تكون موحدة فى العربية، وشاملة لكل العلوم والفنون والصناعات، وهم متفقون على ما ينبغى أن يتوافر فى المصطلح العربى من شروط، فيكون للمصطلح الواحد - بعامته - مفهوم واحد يعبر عنه بوضوح ودقة، وأن يكون للمفهوم الواحد مصطلح واحد، وأن تكون بنية المصطلح موافقة لطبيعة العربية فى بناء ألفاظها وعباراتها.

بيد أن ما هو كائن بالفعل يخالف ذلك مخالفة ظاهرة، فمنظومة المصطلحات متخلفة لا تسائر التقدم، فالمصطلح الواحد له أكثر من مفهوم واحد لغير ضرورة، والمفهوم الواحد له عدة مصطلحات لغير حاجة، وفى بعض مصطلحاتهم غموض أو لبس أو مخالفة لطبيعة العربية فى البناء والتركيب.

وهذه الحال من الفوضى تعكس فوضى فكرية ومنهجية ونقصا خطيرا فى المعارف والمدرجات الحديثة. ولعل هذا ما يلجئ أصحاب الحاجات إلى المصطلح الأجنبى وحده حيث يسعفهم بما يبتغون أو إلى المصطلح الأجنبى وإلى جواره مرادفه بلفظ عربى توخا للدقة والوضوح وأمانا من اللبس والغموض.

إن وحدة الفكر العربى أصبحت الآن أكثر ضرورة من ذى قبل، ففى عصر المعلومات والعودة لم يعد أمام العالم العربى خيار فى توحيد الجهود العلمية المبذولة فى تهيئة العربية لتفى بمطالب هذا العصر، وفى توفير منظومة مصطلحية عربية موحدة تكون أساس التبادل المعرفى وعماد الوحدة الفكرية للشعوب العربية.

ولا ننكر هنا جهود المجامع اللغوية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ومكتب تنسيق التعريب فى الرباط فى هذا الشأن، ولكن عاندها جميعا دون الموعود لأسباب كثيرة، منها أن أعمالها غير ميسورة للباحثين وأن الباحثين أنفسهم مقصرون فى طلبها وفى الرجوع إليها.

وينبغي أن تنهض هذه الهيئات بمعالجة نصيبها من هذا القصور الواضح حتى تتوافر معاجمها ودراساتها بين أيدي الباحثين .

ومن متابعتنا لما أخرجته المجمع اللغوية والهيئات المعنية بالمصطلحات والمشتغلون بالمصطلحية من معجمات متخصصة فى شتى العلوم والفنون والصناعات ، ومدارستنا لآليات العمل المصطلحى فى هذه المعجمات ، وفى الأسس النظرية أو المبادئ العامة التى انبثت عليها هذه الآلية ، واشتركتنا فى بعض المؤتمرات العلمية الخاصة بهذين المجالين نستخلص - فيما يتصل بمشكلات العملية المصطلحية- ما يأتى :

- ١- المعجم المصطلحى العربى الحديث ( فى كل العلوم تقريبا ) معجم ثنائى يعتمد فى مداخله وتعريفاته على معجم أجنبى .
  - ٢- تعدد اللغات الأجنبية التى تؤخذ عنها المصطلحات .
  - ٣- تعدد الجهات العلمية والمؤسسات المعنية بالمصطلحات .
  - ٤- اختلاف العلماء واللغويين فى الطرائق المستخدمة لاختيار المكافئات العربية ، وغياب آلية عملية لأولية طريقة منها على غيرها .
  - ٥- تأثير النزعات الفردية أو القطرية أو الأيديولوجية فى تعدد الاصطلاح بغير موجب ، وفى تشتت الجهود التوحيدية .
- وفى إطار ما سبق - من متابعة ومدارسة ومشاركة - نستخلص فيما يتصل بالحلول المقترحة بهذه المشكلات ما يأتى :

- توحيد جهود الهيئات والمؤسسات المعنية بالاصطلاح فى معجمات موحدة .
- تيسير نشرها وتبادلها فى كل أنحاء العالم العربى .
- إلزام المؤسسات والهيئات العلمية والأفراد بالمصطلحات الموحدة .
- الاتفاق على احترام المبادئ العامة التى تحكم عملية الوضع اللغوى ، وعلى استخدام طرق محددة للوضع واعتماد أولية طريق منها على آخر .

ومع تقديرنا لخطورة تشتت العمل المصطلحى فى العالم العربى وعما قد يكون وراءه من أسباب سياسية واجتماعية ونزعات عنصرية وفردية ، ومع تقديرنا لما يقترح من آليات لتوحيد الجهود والالتزام بالعمل الموحد ، وهى تتطلب رؤية سياسية واجتماعية مشتركة ، وقد تتطلب أحيانا قلبا سياسيا - نرى أن دراسة هذا النوع من المشكلات وما يقترح لحلها يتطلب معالجة خاصة لا تدعى أننا قادرون عليها الآن ، ولهذا وفى ضوء ما نظن بأنفسنا القدرة عليه بحكم التخصص العلمى والاهتمام الشخصى نرى أن التعريف بالمبادئ العامة للوضع اللغوى وبالآلية الضرورية لبناء منظومة مصطلحية ، وبالطرق المقترحة وبأولية طريق منها على آخر أمر حتمى لا يجوز بحال الانفكاك منه لكى تتوحد الجهود وتلتقى ، ولكى تؤتى ثمراتها المرجوة فى تبادل العلوم والمعارف والفنون بين كل أنحاء العالم العربى ، ولكى توفر فى النهاية له ما ينشده من وحدة فكرية ومن رباط قومى وهذا ما تتفناه هذه الأوراق .

الوضع اللغوى

نعنى به تعيين لفظ ( أو أى رمز آخر ) لمعنى (أو مفهوم) سواء أكان هذا اللفظ عربيا أم مغربا ، وهو المعروف بالوضع العرفى . والوضع إن كان من قوم مخصوصين كاهل الصناعات والعلماء وغيرهم فوضع خاص ، كاستعمال علماء الفيزياء للكلمة ( يشار ) لطبقة من مادة خصبة توضع فى بعض المفاعلات خارج قلب المفاعل ، وهى ترادف المصطلح blanket ، ولا فهو وضع عام إن كان من أهل عرف عام كاستعمال الكلمة ( ثلاثة ) لجهاز يبرد ما يوضع فيه من سائل وأطعمة وغيرها<sup>(١)</sup>.

تخضع أى عملية وضع خاصة أو عامة للمبادئ الآتية :

### ١- عرقية اللغة :

العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية arbitrary عرقية conventional ، فليس ثمة علاقة ضرورية أو طبيعية بينهما ، ولهذا اختلفت اللغات ، واختلفت لهجات اللغة الواحدة . وليس لدينا سبب جوهري يبين لنا لماذا اختير دال بعينه لمدلول بعينه ، وفي كل لغة من اللغات الحية يمكن أن يُستبدل بدال معين دال آخر ، متى تعارف أصحاب اللغة على ذلك . والعرف يعنى الاتفاق فى السلوك والعمل . إن المتكلمين فى مجتمع معين يستخدمون الكلمات نفسها للإشارة إلى الأشياء نفسها ، يستخدمون أنواعا من التراكيب للتعامل بها فى مواقف متشابهة ، إنه العرف الضمنى الذى يكون الأنظمة ويقرأها ويحافظ عليها ، وكل فرد منا يكتسب لغته من مجتمعه المعين ، ويتلقى بين أحضانه كل القواعد التى تنظم لغته<sup>(١)</sup> . وقد بحث العرب فى موضوع العلاقة بين الدال والمدلول حين عرفوا منطق أرسطو الذى ترجم فى بداية النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى .

وقد جرى شرح أرسطو من الفلاسفة المسلمين على ما اختاره ، وقالوا إنها علاقة قائمة على الاتفاق أو التوافق ، وأنكروا- كما أنكر أرسطو- المناسبة الطبيعية بين الدال والمدلول . وجرى على ذلك أيضا جمهور المتكلمين والأصوليين . أما اللغويون فقد لاحظوا مناسبة ما بين بعض الكلمات أو الصيغ ومدلولاتها ، ولكنهم- بعمامة- قالوا بعرقية العلاقة<sup>(٢)</sup> .

### ٢- تغير اللغة :

ينبنى على القول بعرقية اللغة إثبات أنها ليست أسماء تقابل مفاهيم موجودة سلفا أو ثابتة لا تتغير ، فالتغير يلحق الدال كما يلحق المدلول . والتغير اللغوي- كالتغير الاجتماعى- لا محيد عنه ، وليس ثمة لغة طبيعية فى العالم استطاعت أن تقاومه . كما أنه يخضع لقوانين اجتماعية فى مجملها ، وهو يلحق عناصر اللغة المختلفة : الأصوات والأبنية والدلالات . ولكن التغير الدلالي أسرع وقوعا وأوضح أثرا ، لأنه مصاحب للتغيرات الاجتماعية والثقافية والبيئية التى تقع مع توالى الأزمان . ولأن اللغة- كأي ظاهرة اجتماعية- نتاج موروث من أجيال سابقة ينبغى علينا قبوله للحفاظ على تماسك المجتمع وثقافتهم أفراد- فإن الدوال غالبا ما تحتفظ بثبات نسبي . وعلى هذا تخضع اللغة لعاملين متقابلين أحدهما يعمل على تغييرها ؛ لأنها واقعة فى الزمن ، ومرتبطة بعوامل اجتماعية متغيرة ، والثانى يعمل على تثبيتها ؛ لأنها ميراث السلف الذى لا يمكن التفریط فيه<sup>(٣)</sup> .

تناقل الفلاسفة ما ذكره أرسطو عن علاقة الأسماء بالسميات وحددوا المفاهيم الخاصة بها فتحدثوا عن الألفاظ المنقولة والمستعارة والمترادفة ، وتكلموا عن التعميم والتخصيص والاشتراك والتباين .. إلخ وهى كلها مفاهيم ناتجة عن القول بتغير أحد طرفى العلاقة الدال أو المدلول . وكان الفقهاء واللغويون سابقين فى هذا المضمار حيث نبهوا إلى ما لحق بعض الألفاظ من تغير فى مدلولاتها بحدوث الإسلام ، وسموها الألفاظ الإسلامية ، وجرى فى كتبهم التفریق بين المعنى اللغوي والاصطلاحى<sup>(٤)</sup> .

### ٣- تكافؤ اللغات :

لغات البشر متشابهة ؛ لأن البشر الذين يستخدمونها متشابهون فى إدراكهم لما يحيط بهم ، ويجربون العالم بطرق متشابهة فى جوهرها . وكل البشر يستخدمون جهازا واحدا للتصويت ، وينتجون الكلام ويستقبلونه بطرق متشابهة ، من أجل هذا كله أمكن لكل إنسان أن يتعلم لغة أخرى غير لغته ، وأن يترجم نصا من لغة إلى لغة أخرى . والدليل على ذلك أن العرب

فى عصر بنى العباس نجحوا فى نقل علوم اليونان والفرس والهند فى فترة وجيزة ، وفهموها فهمًا جيدًا ، وبنوا عليها وأضافوا إليها علما ينسب إليهم من غير شك .

بيد أن فى كل لغة صفات تميزها عن أية لغة أخرى ، إذ تختلف الأنظمة الفونولوجية بين اللغات اختلافا كبيرا ، وتختلف الأنظمة النحوية فيما بينها بعض الاختلاف .

وليس ثمة صعوبة كبيرة فى مقابلة الألفاظ المتعلقة بالمفاهيم العامة فى لغة بألفاظ تكافئها فى لغة أخرى ، بيد أن صعوبة أكبر قد تنشأ بسبب الألفاظ التى تعبر عن مفاهيم خاصة أو صغرى نتيجة اختلاف البيئات والثقافات . بيد أن اللغويين مجتمعون على أن فى كل لغة من الطرق ما يفى بحاجات أهلها التعبيرية ، ويعوض ما يفتقرونه من نقص<sup>(١)</sup>.

تحرى المترجمون أن ينقلوا الفلسفة اليونانية بلفظ عربى بين ، ونجحوا فى ذلك نجاحا باهرا ، ولم يند عن غرضهم إلا بضعة ألفاظ تركوها على حالها فترة من الزمن ، ثم استبدلوا بها غيرها من العربى مثل : الهوى والأسطقس ، بيد أنهم حين ترجموا الطب اليونانى وجدوا صعوبة فى إيجاد ألفاظ عربية لعدد كبير من الألفاظ اليونانية الخاصة بالمواد الثلاثة : النباتية والحيوانية والمعدنية التى لا نظير لها فى بلادهم فتركوها على حالها أملا فى أن يجد خلفاؤهم لها النظير العربى ، وقد تحقق هذا بالفعل ، وقد نجح الفلاسفة كذلك فى حل بعض المشكلات الناتجة عن فروق فى تركيب الجملة فى العربية واليونانية<sup>(٢)</sup>.

#### اللغة العلمية

هى من حيث صفاتها العامة يجب أن تطابق روح العلم الذى تتناوله وطبيعته ، ويجب أن تكون محدودة الألفاظ ، واضحة المدلولات ، بسيطة الأسلوب ، وأن تكون قابلة للنمو الذى لا حد له ، وأن تسمح بطبيعتها بالتصنيفات العلمية الحقة التى تتبنى على صفات لها خطرها . ولا ينبغي- على أية حال- أن يُضْحى فيها بشئ من الدقة والوضوح فى سبيل الفصاحة أو الجمال ، ويحسن أن تكون بعيدة عن متشابه القول فى اللغات العامة .

#### صفات المصطلح العلمى :

- أن يكون لفظا لا عبارة حتى يسهل تداوله .
- أن يكون محدد المعنى تحديدا تاما ، ولهذا حسن تجنب الاشتقاق من ألفاظ الحياة العامة ، ولكى يتجاوز العلماء هذه المشكلة لجأوا إلى اللغات الميتة ( اليونانية واللاتينية ) فاشتقوا منها ، وحددوا لألفاظها مدلولات لم يقل بها أحد من أهلها ، واستباحوا فى هذه السبيل كل خطأ وتجاوز وتأويل ، ولم يكن ذلك مستطاعا فى لغة حية .
- أن تكون المصطلحات- بطبيعتها- قابلة للتنسيق العلمى .
- أن تكون قابلة للنمو والزيادة .

وبمراعاة تلك الصفات أقام العلماء فى الغرب بناء علميا ضخما قوامه عدد لا يكاد ينحصر من الألفاظ الجديدة التى توافق طبيعة العلوم ، ونجحوا فى جعلها رموزا دقيقة واضحة ، فيها فائدة الرمز وسهولة التداول وبساطة العلاقات ، وتفادوا كل عيوب لغة التفاهم وملابسات المعانى المرتبطة بالألفاظ العامة<sup>(٣)</sup>.

#### اللغة العامة واللغة الخاصة ( العلمية )

إذا كان الناس فى حياتهم العامة يستخدمون مفردات اللغة يشيرون بها إلى أشياء أو أحداث أو مجردات فالعلماء- مهما كان مجال علمهم- يستخدمون غالبا هذه المفردات بطريقة خاصة ، حيث تدل عندهم على أقسام أو أصناف أو حقول ، كما يفعل علماء النبات مثلا حين ينسبون نباتا بعينه إلى عائله أو شعبته أو طائفته أو رتبته أو فصيلته .. إلخ، إن التعامل مع الأقسام أو الأصناف يجعل المصطلحات خاضعة لنظام لا مفر منه .

وإذا ما كان اللفظ عاما أصبح له بذلك خصائص معينة ، كالدلالة الإيحائية ، والاشتراك ، والانفعالية ، وإذا ما كان خاصا أصبح له بذلك خصائص مميزة عن قرينه العام أهمها ذاتية الدلالة وأحاديتها وخصوصيتها ، والانتماء إلى حقل دلالي أو مفهومي قابل للضبط والتحديد وقابليته للتعريف المنطقي .

وقد جرى علماء المصطلحية على تعريف اللغة الخاصة أو العلمية بأنها : جملة الوسائل اللغوية المستعملة في حقل موضوعي محدد لتأمين الاتصال في هذا الحقل ؛ مثل لغة الفيزياء أو لغة الكيمياء أو الطب .. الخ<sup>(١)</sup>.

وقد يكون لبعض العلوم رموز خاصة بها ليست من مفردات اللغة مثل الرياضيات والكيمياء .. الخ ، ولكن هذا لا يعنى أنها تستغنى دائما برموزها عن اللغة .

#### المصطلح وحدة في نظام من المفاهيم

إن وضع مصطلح معين بإزاء مفهوم معين يعنى إلحاقه بنظام محدد من المفاهيم أو التصورات بحيث يتخصص بهذا المفهوم حتى إن استخدم خارج النظام . يقول ( هارتمان ) : إن أى مسرد يحاول تفسير علم من العلوم بذكر أمثلة من مصطلحات هذا العلم فحسب ، دون الإشارة إلى نظامه المفهومي أو التصوري conceptual system محاولة غير كافية<sup>(٢)</sup>.

ويعرف النظام بأنه عدد من التصورات أو المفاهيم التي تقوم بينها علائق ، أو يمكن أن توجد بينها علائق ، وبها يتم تعريف الكل المترابط ، ومن ثم فإن التصورات أو المفاهيم لا تتمثل في وحدات منفصلة مستقلة بذاتها ، بل بينها علائق منطقية أو وجودية . وفي هذا المجال يشير ( كريستال ) إلى أمر ربما لا يتنبه إليه الباحثون ، وهو تأثير وضع مصطلح جديد أو إعادة تعريف مصطلح قديم في المصطلحات الأخرى : إن المصطلحات التي نستخدمها - مادامت عضوا في نظام مفهومي واحد- يعتمد بعضها على بعض ، ومن ثم فإن تغيير مفهوم مصطلح قد يضطرنا إلى تغيير المصطلحات الأخرى المرتبطة به<sup>(٣)</sup>.

إن وضع المصطلحات أو إعادة تعريفها ينبغي أن يتم إذا ما وجدت فائدة فيه - بدرجة عالية من الحرر ، إن المصطلحات بناء متعاسك يفقد هيكله حين نضيف إليه أو نحذف منه أو نغير فيه .

#### النظرية العامة للمصطلحية

أدى التقدم العلمى المتسارع فى كل مناحى النشاط البشرى فى العلوم والفنون والصناعات إلى تزايد مطرد فى عدد المفاهيم الجديدة التى كان من الضرورى أن يعبر عنها بمصطلحات موجودة أو مولدة . بيد أن الوسائل المصطلحية فى اللغات الطبيعية لم تعد كافية ، كما أن تشتت جهودهم أحوج إلى تنظيم العمل المصطلحي ، ومن ثم نشأت منظمات وطنية ودولية عديدة لمعالجة هذه المشكلة أهمها من غير شك ( المنظمة العالمية للتقييس ) International Organization for Standardization والمعروفة اختصارا بـ ( ISO ) .

وتهدف النظرية العامة المصطلحية إلى تنظيم المعارف ( ترتيب التصورات أو المفاهيم ) فى شكل منظومات ، ونقل المعرفة والمهارات التقنية الخاصة ، وصياغة المعلومات التقنية والمهنية (النصوص الخاصة ) ، وترجمة النصوص الخاصة إلى اللغات الأخرى ، وتخزين المعلومات واسترجاعها<sup>(٤)</sup>.

ومن الأهمية بمكان الالتزام بتوصيات ISO إذا ما كنا حريصين على مسايرة التقدم العلمى والتقنى ، والولوج إلى عالم المعلوماتية والمعالجة الآلية للمعارف والأنشطة الإنسانية .



ومن التوصيات التي تضمنها هنا التوصيات المعروفة بمواصفات ( أيزو لجنة 37 TC ) التي تعالج : مبادئ المصطلحات وطرقها ، والتوحيد الدول للتصورات والمصطلحات ، والمسالك والوسائل الواجب اتباعها في إعداد المعاجم المتخصصة ، والرموز المستخدمة في المعاجم<sup>(١٧)</sup> .  
النظرية القومية

وكما يهتم علماء المصطلحية بالنظرية العامة يهتمون بالنظرية الخاصة ببلغة قومية من حيث إنها : أساس لا غنى عنه لضبط المبادئ المصطلحية المقيسة على المستويين القومي والعالمي<sup>(١٨)</sup> .

وتهدف النظرية الخاصة أو القومية إلى تطبيق النظرية العامة ، وتبحث في المشكلات الناتجة عن ذلك ، وتقرّر الطرق التي تناسب اللغة القومية ، وتقرّر الوسائل التي تتيح لهذه اللغات أن تستفيد من منجزات الهيئات العالمية المعنية بالتوحيد القياسي .. الخ  
المصطلح

( المصطلح ) في اللغة مصدر ميمي من الفعل ( اصطاح ) بمعنى : اتفق . وبهذا المعنى يتردد في فصيح الكلام ( اصطاح القوم على كذا .. ) اتفقوا .

وأقدم من استخدم هذا الفعل بالمعنى العلمي بشر بن المعتز ( ت ٢١٠ هـ ) في صحيفته المشهورة ، قال : اصطاحوا ( أى المتكلمون ) على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم .

والاصطلاح مصدر قياسى للفعل السابق ، وهو أسبق في الاستعمال العلمى من ( المصطلح ) فقد كان يقال في كتب المتقدمين : اصطلاح النحويين ، وفي اصطلاح الفقهاء ، أو اصطلاحاً أو في الاصطلاح .. إلخ ، وجرى معه في الاستعمال كلمات أخرى مرادفة مثل : أسماء وألفاظ وأوضاع ومواصفات .. إلخ وأقدم من استعمل بعض هذه الكلمات بالمعنى العلمى ابن المقفع ( ت ١٣٩ هـ ) في ترجمته لمنطق أرسطو حيث قال : ومن متاع صناعة المنطق أسماء على أمور مجهولة عند العامة<sup>(١٩)</sup> .

والمصطلح Term عند أهل الاختصاص : رمز لغوى يتألف من شكل خارجى ومفهوم ، والمفهوم معنى يتميز عن المعانى الأخرى للرمز فى إطار نظام من التصورات أو المفاهيم<sup>(٢٠)</sup> . ويعرفه الجرجاني ( ت ٨١٦ هـ ) بأنه اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه<sup>(٢١)</sup> .

### التعريف

ويحرص علماء المصطلحية على أن ينبهوا على أن يكون للمصطلح معنى محدد لا يلتبس بمعنى أى مصطلح آخر فى حقله . ولهذا أعطوا أهمية خاصة للتعريف Definition ويقصدون به : الوصف اللفظى لتصور ما يسمح بالتفريق بينه وبين تصورات أخرى فى داخل منظومة تصورات ، وليس الاصطلاح مجرد اتفاق بين أهل العلم أو الصناعة على مدلول خاص فحسب ، بل إنه اتفاق قائم على معايير . إن أى محاولة للتصنيف فى أقسام ينبغى أن تكون قائمة على وجوه شبه أو خلاف فى كل ما يدخل فى القسم المفترض وتميزه عما عداه ، ولهذا لجأ أهل الاصطلاح إلى التعريف لكى يحتوا به المرفح بحيث يكون جامعا مانعا .

ومن جملة ما تحصل لنا من مصنفات المناطقة والفقهاء واللغويين أن التعريف هو : مجموع الصفات التي تكون مفهوم الشيء وتميزه عما عداه .

والتعريف إذا حدد ماهية الشيء سعى حدا ، وإذا ميزه عن غيره سعى رسما ، ويسمى حدا أيضا . وأقدم من تكلم فى هذا الموضوع عبد الله بن المقفع الذى يقول فى مفتتح ترجمته لمنطق أرسطو : إن لكل صناعة متاعا ( يقصد موضوعا ) وللأمتعة أسماء يعرفها أهل تلك الصناعة ويجهلها من سواهم .... " ويعرف الحد بأنه : الكلام الجامع الوجيز المحيط .. " <sup>(٢٢)</sup> .

## آليات العمل المصطلحي في العربية

ليست مشكلة المصطلح العلمي في العربية بعيدة عن المشكلات المعرفية التي يواجهها العرب منذ بداية نهضتهم حتى اليوم ، والمصطلح ثمرة من ثمار العلم يسير بسيره ويتوقف لوقوفه .. وتاريخ العلوم هو إلى حد ما تاريخ لمصطلحاتها . فالعرب ما زالوا حتى اليوم مستهلكين للمعرفة ولمنجزاتها التي ينتجها الغرب ، ويسوقها لهم بحساب ، ومن ثم فإن تعريب العلوم المعاصرة ضرورة حتمها هذا الموقف ، وسوف تؤدي الترجمة ولفترة طويلة أعظم دور في نقل المعرفة . ومعاجمنا المتخصصة تعكس هذا الموقف بوضوح ، فأغلبها ما يزال ثنائيا يعتمد إحدى اللغات الأجنبية مدخلا له ، وهذا يعنى- بكل أسف- أن العربى ليس لديه معجم عربى للمفاهيم فى مجالات المعرفة الحديثة . لهذا كانت آليات العمل المصطلحي فى العربية منطلقة من هذا الموقف .

### مجمع اللغة بالقاهرة يحدد آليات المنظومة المصطلحية فى العربية :

لعله من فضول القول أن نتحدث عن حاجتنا إلى منظومة مصطلحية عربية لكل علم من العلوم ، ولكل فرع منها ، وعن عجزنا عن ملاحقة ما يستحدث من مصطلحات فى اللغات الأجنبية . وثمة هيئات عديدة أسهمت فى توفير تلك الآلية ، بل ثمة أفراد كثيرون أنتجوا معجمات متخصصة وفقا لآلية اقترحوها ، بيد أن مجمع اللغة بالقاهرة كان أسبقها فى وضع تلك الآلية ، وفى استخدامها لإنتاج عشرات الآلاف من المصطلحات فى كل مجالات المعرفة . وهى بكل تأكيد أوفى آلية وأكثرها لتحقيق الهدف . كان المجمع منذ بداية إنشائه حريصا غاية الحرص على أن يوفر تلك المنظومة بكل سبيل .

أجمل المجمع هدفه من وضع المصطلحات- ما دامت قائمة على منظومة متوفرة فى اللغات الأجنبية- فى : أن تكون مواثمة لنظائرها الأجنبية فى كل ما هو من خصائصها ، ومن شأن هذه المواثمة أن تسد الفجوة العلمية السحيقة بيننا وبين التقدم العلمى ، وأن تكون العلاقة بين المصطلح العربى والأجنبى علاقة متبادلة .

وقد بذل الدكتور أحمد عمار غاية الجهد فى رسم خطة منهجية وافية لصوغ المصطلحات ، وأوجزها فى مجموعة من القواعد مشفوعة بشروحاتها وأمثلةها ونكتفى هنا بعناوينها الرئيسية :

١- مضاهاة الأفراد اللفظى بعثله ، أى ترجمة المصطلح المفرد بمفرد مثله ، ولهذا فضل مصطلح ( الصمات ) ترجمة للمصطلح aphasia على ( احتباس الكلام ) .

٢- إفرد المصطلح الواحد بترجمة واحدة وقصرها عليه ، والمقصود الاقتصار على ترجمة واحدة للمصطلح الواحد والتزامها فى جميع استعمالاته مثل ترجمة depression تارة بالضيق وأخرى بالاكئاب والأولى أن تترجم بـ ( الاكتئاب ) الذى معناه الامتلاء غما .

٣- مقابلة المترادفات بأمثالها: وينشأ ذلك غالبا من الجمع بين التسمية العلمية والدارجة ولا سيما فى الأمراض الشائعة فمرض ( السل ) مثلا يسمى : phthisis, consumption, tuberculosis ويمكن أن تقابل هذه المترادفات على التوالى بـ : ( الدرن والسل والسحاف ) .

٤- توخى وضوح الدلالة وتجنب إيهامها. ومن أمثلة الإخلال بهذه القاعدة ترجمة sporadic cases بالحالات المنتشرة ، والمقصود هو حدوث الإصابة ببعض الأمراض على نحو فردى لا جماعى ، وفى أماكن متباعدة لا فى مكان منحصر ، والتعبير بالانتشار قد يؤدي عكس المعنى المراد ، والأصوب أن يترجم بالحالات المتفرقة لا المنتشرة .

- ٥- بمقابلة التعدد اللفظي بمثله . ولا داعي إلى التزام ما لا يلزم من الأفراد اللفظي في ترجمة التسميات المتعددة الألفاظ والأحجى ترجمتها بما يساويها عدداً ، ومن ثم يترجح ( الشفة الأرنبية ) في ترجمة : hare lip على ( العُلمة ) .
- ٦- تجنب الإغراب والابتذال في غير ضرورة ملجئة .
- ٧- توحيد ترجمة المصطلحات المشتركة بين مختلف العلوم ، إذا كان المصطلح مشترك الاستعمال بمعنى واحد بين علوم مختلفة ، ومن أمثلة تعدد ترجمات المصطلح الواحد ترجمة crisis بالبحران في علم الأمراض وبالأزمة في الطب الباطني .
- ٨- مراعاة صلات الترابط الاشتقاقي والتصريفي والمعنوي بين المصطلحات . ومن أمثلة العثرات المسببة من إغفال هذه القاعدة أن مشتقات الأصل الأجنبي Trophy وهي : Tropic Nerve, Tropic Disturbance, Dystrophy, Antrophy, Hypertrophy قد ترجمت بالألفاظ متياعدة لا ترابط ولا تناسق بينها وهي : عصب الاغتذاء ، وحلل ، وسفل ، وضور ، وضخم .
- ٩- الترخص في التحلل من القديم إذا لم تتوافر صلاحيته للاستعمال الاصطلاحي الحديث .
- ١٠- إثارة الألفاظ نادرة التداول ، والغرض من ذلك هو تخصيص الكلمة بمعناها العلمي ، وضنا بهذه المعاني عن الابتذال ، وتحريزاً من إفقار اللغة من رصيدها من الألفاظ المتداولة ، ولهذا يفضل في ترجمة المصطلح Deficiency Diseases المصطلح العربي أمراض الإعواز على أمراض النقص .
- ١١- التوسع في تطوير اللغة للاشتقاق ، لأن الاشتقاق هو الطريقة المثلى لصوغ المصطلحات العلمية وهو أقرب إلى طبيعة اللغة العربية .
- ١٢- قصر التعريب ( النقل الصوتي ) على مقليضات الضرورة ، وتوخي الخفة .
- ١٣- استعمال النحت جائز ، ولكن غير مستحب ؛ لأنه نادر في العربية ، واللجوء إليه مشروط<sup>(١١)</sup> .
- وقد أكمل المجمع الدكتور محمود مختار هذه الألية ببعض القواعد الإجرائية . ومنها :
- ١- وضع المقابل الإنجليزي بإزاء المصطلح العربي ، مع الاستئذاة بالأصل اللاتيني أو الإغريقي إن وجد ، ومع مراعاة أن يتفق المصطلح العربي مع المدلول العلمي للمصطلح الأجنبي دون تعييد بالدلالة اللفظية الحرفية .
- ٢- توحيد المصطلحات المشتركة عربية أو معربة ذات المعنى الواحد بين فروع العلم المختلفة .
- ٣- يعرف المصطلح تعريفاً بيّناً واضحاً .
- ٤- يكتب اسم العلم الأجنبي ، وكذلك المصطلح المعرب بالصورة التي ينطقان بها في لغتها .
- ٥- تكتب المصطلحات الأجنبية في المعاجم مبدوءة بحروف صغيرة ما لم تكن أعلاماً . ويلاحظ في المصطلح العربي المقابل ألا يعرف بالآلف واللام ثيسيراً للكشف عنه في المعجم<sup>(١٢)</sup> .
- طرق الوضع:
- لا تختلف طرق وضع المصطلح العربي الحديث عن طرق الوضع التألوفة التي سلكها المترجمون والعلماء في العصر العباسي ، وإبان عصر النهضة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر<sup>(١٣)</sup> .
- وهما طريقان : اللفظ العربي ( بالمجاز والاشتقاق والنحت ) واللفظ العرب .

قد يختار المترجم أو العالم مصطلحا عربيا قديما إذا ما رادف المصطلح الأجنبي على نحو من الأنحاء . وقد يوسع فى مدلوله أو يضيقه أو يغير فيه على نحو من الأنحاء ، وهو ما يعرف بالمجاز .

والمجاز هو الجسر الذى تنتقل عبره الكلمة من مدلول إلى مدلول ، أو من حقل دلالى إلى حقل دلالى آخر ، وترجع أهميته إلى أنه طاقة ذاتية تستخرج من اللغة ذاتها دون استحداث دوال قاموسية ، والكلمات تتغير مدلولاتها بالاستعمال . وتتراكم هذه المعانى مثل طبقات التربة التى تنتمى كل طبقة منها إلى عصر من العصور . بيد أن هذه المعانى لا تتعارض دائما لهزيم الجديد القديم ، فقد تتمايش فى الاستعمال ، وقد يعود إلى الاستعمال ما كان قد هجر فى فترة من الزمان .

والذى يعنينا هنا هو انتقال الكلمة من اللغة العامة إلى اللغة الخاصة التى هى مادة المصطلح ، وبهذه العملية تولد جهاز مصطلحي متكامل للعلوم العربية والإسلامية ولعلوم اليونان والهند والفرس التى ترجمها العرب إلى لغتهم .

والعامل الأكبر فى عملية التوليد المجازى هو تواتر الاستعمال والتواطؤ عليه ، فإذا ما اطرده المصطلح فى الاستعمال اكتسب مشروعته وخصوصيته بمعناه فى مجاله<sup>(١)</sup>.

#### ب- الاشتقاق

تتوالد الألفاظ بالاشتقاق من جذر ما ، فتتكاثر المعانى ؛ تتشابه فى المعنى العام للجنس ، وتختلف باختلاف الصيغة أو القالب الذى يتشكل فيه ، وهو السمة النوعية للغات السامية ، وهو صنو اللصق والتركيب فى اللغات الهندية الأوروبية .

ويرى بعض الباحثين ومنهم الدكتور المسدى أن الاستعمال قلما يستلزم كل الاحتمالات الممكنة فى صوغ ما يمكن اشتقاقه من الجذور .

ويرى آخرون ، ومنهم الدكتور محمد كامل حسين أن اللغات الاشتقاقية مهما تكن سعتها لها حدود ينتهى عندها نموها<sup>(٢)</sup>.

والمقصود بالاشتقاق هنا ما اصطلح عليه باسم الاشتقاق الصغير . أما ما عرف بالاشتقاق الكبير أو القلب فى جذب وجذب ونحوها ، وما عرف بالاشتقاق الأكبر أو الإبدال فى عنوان وعنوان ونحوها فلم يكن يوما من الوسائل التى نمت بها العربية ، وهو على أحسن الفروض ظاهرة لهجية ، وهو يفضى إلى ثنائيات معجمية ، ومن ثم لا ينبئ عليها مردود معجمي واضح .

وقد تبارى العلماء واللغويون والصحافيون منذ بداية عصر النهضة العربية وإلى اليوم فى توليد ألفاظ جديدة بالاشتقاق ، ويذكر للعلماء هنا عنايتهم باقتراح أنسب الطرق لاستفراغ طاقته ، فالمجمعي الدكتور أحمد عمار يخطط طريقة تقوم على أن يعمل اللغويون والعلماء معا على وفرة رصيد من الصيغ ، وأن تتحرى إحسان اختيارها لتلائم دلالاتها فى دقة وإحكام .. " ثم يقول : والصيغ الاشتقاقية- على كثرتها- أقلها المتداول والمألوف ، وأكثرها مهملة مهجور ، وعلاج هذا فى إحياء هذه الصيغ وتهيتها للاستعمال فى الاصطلاح العلمى ، ويكون ذلك باستعراض صيغ الاشتقاق التى حوتها المعاجم ، واستقراء السمة المعنوية المشتركة الغالبة فى كل صيغة ، ثم أفراد كل صيغة لما تلائمه من معنى<sup>(٣)</sup>.

## الاشتقاق القياسي

تزيد الصيغ أو القوالب التي يمكن أن تُصَب فيها مادة العربية أو جذورها عن ألف صيغة، وهذه الثروة العظيمة ليس لها أهمية كبيرة إلا إذا أتيج لنا أن نستخرج منها ما نحتاجه من كلمات بصورة مطردة أو قياسية .

وقد أدى الاشتقاق القياسي - من حيث هو مبدأ توليدي - دورا عظيما في توفير منظومة المصطلحات العلمية في العصر العباسي الزاهر ، وفي عصر النهضة .

وفي مجمع اللغة العربية عاد هذا المبدأ إلى سابق عهده ليسهم بأعظم دور في توفير ما يحتاج إليه العلماء من مصطلحات ، وما يزال اعداد بدور أكبر إذا ما أحسن استخدامه .

أنعم المجمع النظر في كثير من القواعد والأقيسة التي صاغها النحاة فترخص في كثير منها ، وأباح القياس فيما أصله السماع ، وسعى إلى إباحتها بعض ما منعه النحاة أو إلى توسيع ما ضيقه . وقد كان هدفه تطوير العربية بحيث تكون واقية - من ذاتها وبأدواتها - بمطالب العلوم والفنون وشئون الحضارة والمعاش وتيسيرها على مستعملها بتخليصها مما شاب بعض قواعدها من اضطراب وتشعب واستثناء .

وطوال عمر المجمع المديد منذ ستين عاما حتى اليوم أنجز عددا كبيرا من القرارات الخاصة بالاشتقاق القياسي ، ومنها :

- قياس صيغة ( يفعل ) و ( يفعل ) و ( فَعَالَة ) و ( فاعول ) .. إلخ للدلالة على الآلة التي يُعالج بها الشيء .
- قياس صيغة ( فِعالَة ) للدلالة على الحرفة مثل زراعة ، وما يشبهها من المصاحبة والملازمة نحو : العمادة والقوامة .
- قياس صيغة ( تَفْعَال ) للتكثير والمبالغة .
- قياس صيغة ( تفاعل ) للمساواة والاشتراك .
- قياس صيغة ( افتعال ) للالتهاب .

وغير ذلك من الصيغ التي كانت من عدة لجانه العلمية في وضع المصطلح ، ولعل من أحدثها قراره بقياس ( فَعُول ) اسما لما يتعاطى من دواء ونحوه ، وقياس ( تفاعل ) للتكرار والموالاتة أو لوقوع الفعل في مهلة أو تدرج ..<sup>(١٩)</sup>

ومن أشهر قراراته في المعاني العامة للصيغ :

- قياس التعدية بالهمزة والتضعيف .
- قياس المصدر الصناعي .
- قياس المطاوعة في الأفعال .. وغير ذلك مما يمكن الرجوع إليه في مجموعة القرارات العلمية<sup>(٢٠)</sup> .

ج- النحت

ظهرت الدعوة إلى استعمال النحت منذ بداية عصر النهضة العربية فالشدياق مثلا يرى أنه طريقة حسنة لتكثير مواد العربية وتوسيع أساليبها ، ولتخليصها من أن تشان بالألفاظ الأعجمية ، ويرى الحمصى أنه لا سبيل غيره لإغناء العربية بحاجتها من الاصطلاحات العلمية ، ومع أنه يرى أن الاشتقاق أهم منه فإنه يؤكد أنه لا يكفي ، لأن عمله مقصور على أوزان محدودة ، مهما كثرت فلن تمتدعب جميع المعاني العقلية ، ثم يحذرننا من أن الانصراف عن النحت سيوقعنا في خطر أشد هو التعريب . ويخطو إسماعيل مظهر خطوة أوسع حيث وضع قواعد لاستعماله استخلصها مما جمعه من

منحوتات القدماء ، وحيث اعتمده فى معجمه ( قاموس النهضة ) بإزاء الكلمات الإنجليزية المركبة مثل : فوشوكة لـ supra spinal . وبمجلدى لـ post glacial . وقد جرى على استعماله عدد كبير من الباحثين ، وفى أغلب الأحوال فإن دعائه يجوزون بأنه يوفر لنا كلمات مستساغة لا لبس فيها بحيث يصبح لكل مصطلح علمى مقابل عربى من كلمة واحدة ذات معنى محدد .

ولم يسلم كثير من اللغويين - وأنا منهم - باحتجاجات الداعين إلى النحت ؛ لأنه ليس من خصائص العربية ولا ملائما لطبيعتها . ولم تعرف العربية منه إلا كلمات قليلة لا يقاس عليها مثل : بسمل وحولق .... إلخ وإنا ما وضعنا فى الاعتبار أن الكلمات المنحوتة المطروحة للاستعمال لا يمكن أن نرد معظمها إلى أصولها ( إذ لا جنس لها فى الحقيقة ، لأنها نحت من كلمتين أو أكثر ) التى أخذت منها ، ومن ثم لا يتمكن القارئ من إدراك معناها من لفظها<sup>(٣٧)</sup> .

وقد أحسن المجمع حين أجاز النحت من كلمتين أو أكثر ( اسما أو فعلا ) عند الحاجة ، على أن يراعى ما أمكن استخدام الأصل دون الزوائد ، وإذا كان النحوت اسما اشترط أن يكون على وزن عربى ، والوصف منه بإضافة ياء النسب . وإن كان فعلا كان على وزن ( فَعْلَلٌ ) إلا إذا اقتضت غير ذلك الضرورة<sup>(٣٨)</sup> .

ومع ما بذله المجمع فى درسه وما وضع له من قواعد لم يستعمله إلا قليلا نحو : فوسطحى above surface وبلمهمة dehydration .

التعريب ( أو النقل الصوتى ) هو : نقل اللفظ الأعجمى بمفهومه إلى العربية ، والراجع أن الكلمة معربة غيرت هيئتها أم لم تغير ، خضعت لوزن من أوزان الكلم العربى أم لم تخضع . وكان قرار المجمع الذى صدر فى دورته الأولى يقضى بجواز استعمال بعض الألفاظ الأعجمية عند الضرورة وعلى طريقة العرب فى تعريبهم . وتوالى فيما بعد قرارات أخرى أكثر تسامحا ، فلم يعد يشترط فى معرباته أن تكون على طريقة العرب فى تعريبهم .

وقد وضع المجمع قواعد منضبطة للتعريب منها :

- يكتب العلم على حسب نطقه فى موطنه ، ويستثنى من ذلك الأعلام التى اشتهرت بنطق خاص .
- يتوصل إلى النطق بالساكن فى أول العلم بألف وصل تشكل بحركة تناسب ما بعدها ، أو بتحريك الحرف الساكن الأول فيه .
- فى رموز العربية ما يكفى للتعبير عن الحروف الساكنة والحركات ، ومن ثم لا داعى لرموز جديدة ما عدا p ويمرر لها بياء تحتها ثلاث نقاط و v ويمرر لها بفاء فوقها ثلاث نقاط ، وللمقابلة بين الحروف ضوابط تقرب من العشرين . وانظر<sup>(٣٩)</sup> .

تعريب اللواحق

بحث المجمع فى هذا الموضوع منذ إنشائه بحثا مستغنيا ، وكان الهدف من دراسته مقابلة المصطلحات الأجنبية التى تتضمن مثل هذه اللواحق بمصطلحات عربية أو معربة تؤدى معناها بصورة مطردة ، وتنوعت طرق المقابلة على النحو الآتى :

١- مقابلة اللاحقة ( سابقة أو لاحقة ) بصيغة عربية

ومن أمثلة ذلك استعمال صيغة (مفاعلة) للدلالة على المشاركة لترجمة المصطلحات المصدرة بالسوابق co,com, sym, syn فيقال معايشة في symbiosis بمعنى الرفقة الحتمية لحيين مختلفين ليس أيهما طفيليا .

٢- نقل اللاحقة نقلا صوتيا

وهو أسلوب شائع في مصطلحات الكيمياء ، فعربت اللاحقة ide بـ ( يد ) فقبل مثلا ، أنهريد في anhydride .

٣- مقابلة اللاحقة بكلمة عربية

وكان هذا الأسلوب- وما زال- مفضلا في اللجان العلمية بالمجمع فترجمت السابقة hyper بكلمة فرط ، فقبل : فرط الحساسية في hypersensitiveness .

٤- مقابلة اللاحقة الأجنبية بلاصقة عربية

ومن أمثلة ذلك ترجمة اللواحق like, form, oid التي تدل على التشبيه والتنظير بالنسب مع الألف والنون مثل غُدائي في endenoid .. وثمة مقترحات أخرى انظر<sup>(٣)</sup>.

المصطلح العلمي بين اللفظ العربي والمغرب

كان علاج المجمع الذي يمثل ما اجتمع عليه اللغويون والعلماء والمترجمون في عصر النهضة- لهذه الموضوعات بشيء من الحذر والحيطه ، فقيد التعريب بالضرورة ، والتوليد بعدم مخالفته للقياس ، ومن ثم استمر البحث والجدل فيها ، واتجه الرأي فيما يتصل بالمصطلحات خاصة- إلى اتجاهين : الاتجاه الأول يؤثر التعريب ، ولكنه يستخدم اللفظ العربي في أحوال ، والاتجاه الثاني يؤثر اللفظ العربي ولكنه لا يمنع التعريب في أحوال .  
الاتجاه الأول : التعريب أولا ؛

ويمثله الدكتور محمد كامل حسين وكان- رحمه الله- يرى أن مشكلة المصطلحات العربية أكبر مما يتصورها اللغويون التقليديون ، وأن فهمنا لأبعادها ليس كافيا للأسباب الآتية :

١- أن ما نصوره من المصطلحات في بعض العلوم أقل مما يتحدث منها .

٢- أن ما كان معروفا عند القدماء لا يفيدنا كثيرا . ولأن المصطلحات القديمة مفردة لا تتبع نظاما خاصا ، ولأن اختلاف المناهج ، ومذاهب التفكير العلمي يجعل التطابق بين مدلولات المصطلحات القديمة والجديدة محالا .

٣- أن مشكلة المصطلحات ليست مجرد بحث عن ألفاظ لأن طبيعة المصطلحات تجعلها صورة حية لتطور العلوم ، وهي تدل على ما في تاريخ العلم من صواب أو خطأ ، وهي جزء لا يتجزأ من أساليب التفكير العلمية . وهنا نجىء إلى لب المشكلة ، هل يمكن وضع نظام عربي خاص بالمصطلحات ؟

لا يخفى الدكتور محمد كامل حسين انحيازه إلى العلم وضوابطه المحكمة ومصطلحاته المستقرة ، لأن مستقبل الأمة العربية يرتبط بتقدمها العلمي ، ومن ثم فإنه يقرر : ليس أماننا- بكل أسف- فرصة لإيجاد نظام مصطلحي ، لقد قام بناء المصطلحات على الأصول التي أخذت عن اليونانية واللاتينية ، وأصبح من المستبعد أن نغيرها مهما يكن السبب في وجودها ، المهم أنها موجودة فعلا . وأنها جزء من نظام عام ، وأنها تطبع بطابع التفكير العلمي ، فأصبحت جزءا من العلوم وإيجاد أسس جديدة محال ومهث .  
ماذا بقي لنا إذا ؟

يقول : بقيت طريقة التعريب ، ولا يريد الدكتور محمد كامل حسين أن يطلقها إطلاقا عاما بدون قيد ، ولكنه- مع ذلك- لا يريد أن يجعلها مما لا يباح إلا عند الضرورة القصوى ، وهذه مقترحاته :

- ١- كل مصطلح علمي خلق خلقا جديدا خاصا ، ويكون من أصل كلاسيكي ، ويكون دالا على عين من الأعيان يجب تعريبه كالأكسجين والهيدروجين .
- ٢- كل مصطلح علمي خلق خلقا جديدا خاصا ، ويكون من أصل كلاسيكي ويكون دالا على تصور علمي خاص يجب تعريبه ، مثال ذلك ( الأنزيم ) و ( الأيون ) هذه لا تترجم ، لأن ترجمتها تذهب بقيمتها العلمية .
- ٣- كل مصطلح يتبين أنه جزء من تصنيف يجب تعريبه ، ومن هذه أسماء الأجناس والأنواع في الحيوان والنبات ، وسلسلة المواد المتشابهة كيميائيا .
- ٤- أما الألفاظ العلمية المشتقة من اللغة العامة مثل ( المناعة ) immunity و ( الكبت ) Refoulement فتترجم من غير شك ، والفرق بين الاثنين أن ( الأكسوجين ) يفهم وتعرف خواصه كلها من غير أن نفهم أصول الكلمة أما المناعة فيستحيل فهمها دون معرفة معناها العام<sup>(٣)</sup> .

### الاتجاه الثاني : الترجمة أولا :

في هذا الاتجاه جرت محاولات عديدة تقف عند واحدة من أهمها محاولة الدكتور مصطفى الشهابي في مجال علوم النبات والحيوان .  
يلخص الشهابي خطته في ترجمة هذه المصطلحات أو تعريبها على النحو الآتي :

#### أولا : الألفاظ الدالة على الشعب والطوائف والرتب

وهذه الألفاظ قسمان : قسم له في لغاتهم وفي لغتنا أسماء مشهورة كالطوائف الخمس في شعبة الفقاريات وهي السمك والضفديعيات والزحافات والطيور والثدييات ، وقسم وضعوا له في اللغة العلمية أسماء تدل على أهم صفات فيه كقولهم في طويغفات السمك أو في رتبها مثلا ما ترجمته غضروفيات الزعانف ، ولهيات الزعانف وشانكات الزعانف ... إلخ . ولا مجال هنا للتعريب ، وترجمة الألفاظ بمعانيها هو المجال الأوسع .

#### ثانيا : الألفاظ الدالة على الفصائل والقبائل

الحيوانات والنباتات التي لها أسماء عربية قديمة أو حديثة تكون أسماء فصائلها عربية . أما التي لها أسماء معربة فتكون أسماء فصائلها معربة ، فيقال : الفصيلة الكلية والضفعية .. إلخ . أما في الفصائل المنسوبة إلى أسماء معربة مثل : الفصيلة السيكاكية والصقلابية والفوقسية وأشباهاها فتعرب .

#### ثالثا : الألفاظ الدالة على الأجناس والقبائل

وهي من حيث أصولها قسمان : قسم سمي بأسماء أهلام .. ولا خلاف في تعريب تلك الأسماء مثل الزهرة المعروفة بـ ( دهلية Dahlia نسبة إلى عالم سويدي اسمه دهل ) . أما إذا كان لأحدها اسم عربي صحيح أو مولد أو عامي سائغ مشهور فهو يسمى به مثل النبات المسمى بـ ( غنداليا Gundelia ) فهو على اسم أحد العلماء ، وكان من الواجب الاكتفاء بتعريبه ، ولكن لهذا النبات اسما عربيا شهيرا وهو ( العكوب ) لا يجوز إهماله ، أما القسم الثاني من الأسماء العلمية للأجناس النباتية فيشتعل على أسماء اشتقت أو اقتبست من اليونانية أو اللاتينية ، ودلت على صفات بارزة لأجناس تلك النباتات ، فما عرف له اسم عند القدماء جريئا على استعماله مثل : القمح والشعير والخردل .. إلخ . أما الأجناس التي لم يعرفها القدماء ، وليس لها أسماء عربية فالقول فيها : إذا كان اسمها قابلا للترجمة في كلمة عربية واحدة مثل جنس الزهر المسمى ( فلوكس Flox ) فترجمته بالعربية ( القبس ) وإذا لم يكن عرب : والتعريب أصلح من الترجمة إجمالا .



رابعا : الألفاظ الدالة على السلالات والأصناف

والألفاظ مختلفة قد تكون نعوتا أو أرقاما أو حروفا أو غير ذلك ، فالتعوت والأرقام كثيرا ما تترجم ، أما البقية فتستعمل فى مختلف اللغات بلغاتها<sup>(١)</sup> .  
حد التعريب أهو ضرورى أم قيد ؟

تبين مما قلناه أن الباحثين لا يختلفون فى أن التعريب لا مندوحة عنه فى المصطلحات العلمية ، ولكنهم يختلفون فى حدوده ومداه ، فقرار المجمع لا يستحب الترخص فيه ويستصوب قصره على الضرورة ، وبعض هؤلاء يجعل حد الضرورة استعفاء ترجمة المصطلح ترجمة ملائمة بطريق الاشتقاق ، والدكتور محمد كامل حسين مع أنه يعتد وسيلة ناجحة فى إيجاد المصطلح لا يستحب إطلاقه إطلاقا عاما بدون قيد ، لكن القيد عنده لا يصل إلى حد الضرورة ، وحد القيد وجوب تعريب المصطلحات العلمية الخاصة ذات الأصل الكلاسيكى الدالة على عين من الأعيان أو الدالة على تصور علمي خاص ، أو التى تعد جزءا من تصنيف علمي عام ، أما الألفاظ العلمية المشتقة من اللغة العامة فيجب ترجمتها .

والخلاف بين هذين الاتجاهين هو - بعامه - من قبيل الخلاف على أيهما أولى بأن نبدأ به ، حيث ينهى أن نبدأ عند الدكتور الشهابى بالترجمة على حين ينبغى أن نبدأ بالتعريب عند الدكتور محمد كامل حسين .  
وبعد :

فقد اجتهدت هذه الأوراق فى عرض وتقييم جهود العلماء واللغويين والهيئات المعنية بالمصطلحية منذ بداية النهضة العربية حتى اليوم وقد أقرت هذه الجهود المبادئ الأساسية التى تتبنى عليها عملية الوضع اللغوى بعامه والمصطلحى بخاصة : والآليات الفعالة لعلاج العملية المصطلحية وطرق الوضع الخاصة بالعربية وأولية طريق منها على الطرق الأخرى .

ونحن نرى أن هذه الجهود التى تواصلت لسنوات طويلة تتعاورها يد التنقيح والتدقيق حتى استقرت عند هذه المبادئ والآليات جديرة بالتقدير ، وتحقيق على العلماء والمترجمين وصناع المعجمات أن يلتزموا بها ويحرصوا على استخدامها ، ولهذا نرى أن من العبث ما نراه الآن من أن بعض العلماء وصناع المعجمات يبدؤون من النقطة التى بدأ منها السابقون فيستغرقون فى البحث عن الأسس النظرية والمنهجية وفى مشكلات التطبيق .

إن قضية المصطلح الموحّد على درجة عالية من الأهمية ولكنها - فى تقديرنا بعد إقرار المبادئ والآليات - قضية سياسية واجتماعية واقتصادية .. إلخ ، وهى تتطلب معالجة خاصة من الهيئات الرسمية وغيرها من الهيئات المعنية باللغة العربية فى العالم العربى بأسره . ولم يكن من همنا أن أعالجها فى هذه الأوراق ؛ لأنها كما قلت ينهى أن تعالجها الهيئات المعنية بالشأن القومى ، ومن الإنصاف أن نشير هنا إلى جهود كبيرة بذلتها فى هذا الصدد المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ومكتب تنسيق التعريب بالرباط .

ومن الإنصاف أيضاً أن نشير إلى الأعمال الرائدة لمجمع اللغة العربية بالقاهرة فى علاج قضية المصطلح من مختلف جوانبها النظرية والتطبيقية ، وأن نشير كذلك إلى ما اتخذته المجمع من قرارات فى تهيئة العربية للوفاء بحاجة العلماء والمترجمين من المصطلحات ، بتوسيع أقيستها وإحياء كثير من الصيغ المهجورة لتزود المعانى الجديدة ، وإباحة القياس عليها ، وبإقرار السماع من المحدثين ، وإجازة ما يشيع على ألسنة العلماء والأدباء من محدث القول .

الهوامش :

(١) انظر للمؤلف : الوضع اللغوى فى النسخ المعاصرة : دار الفكر العربى ص ١١ ، ١٩٩٢ .

(٢) انظر للمؤلف : المصطلح العلمى عند العرب ، دار الفكر العربى ص ١٨٦ ، ٢٠٠٢ .

- (٣) السابق ، ص ١٨٧ - ١٨٩ .
- (٤) السابق ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .
- (٥) السابق ، ص ١٩٠ - ١٩٥ .
- (٦) السابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .
- (٧) السابق ، ص ١٩٥ - ١٩٧ .
- (٨) محمد كامل حسين ، اللغة والعلوم ، مجلة المجمع ٢٤/١٢ .
- (٩) فليبير ، اللغة والمهن ، ت: حلمي هليل ، اللسان العربي ، مجلد ٣٣ : ص ٣٠٢ .
- (10) Hartman and Stork , Dictionary of language and linguistics, applied sciences Publisher London, 1973.
- (11) Crystal, Linguistics, pp.91,92. Pelican Books, London, 1974.
- (١٢) فليبير ، اللغة والمهن ، ص ١٤١ .
- (١٣) السابق ص ١٤١ .
- (١٤) السابق ص ١٤٠ .
- (١٥) المصطلح العلمي عند العرب ص ١٧٦ .
- (١٦) السابق ص ١٧٦ .
- (١٧) الجرجاني ، التعريفات ، وزارة الثقافة والإعلام: العراق: ١٩٨٠ .
- (١٨) انظر : المصطلح العلمي عند العرب ، للمؤلف: سابق، ص ١٧٧ .
- (١٩) أحمد عمار ، دعوة إلى التزام خطة منهجية في صوغ المصطلحات الطبية : البحوث والمحاضرات ، مجمع اللغة العربية: القاهرة. دورة ٢٧. العدد (٤٣) ، ص ٥٢ - ٥٤ .
- (٢٠) محمود مختار ، السوابق واللاحق : مجلة المجمع ، ج ٤٧ .
- (٢١) انظر للمؤلف : التعريب بين القديم والحديث ، دار الفكر العربي: ١٩٩٠ .
- (٢٢) المدى ، قاموس اللسانيات ص ٤٤ ، ٨٤ : الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤ .
- (٢٣) السابق . ومحمد كامل حسين ، اللغة والعلوم : مجلة المجمع ج ١٢/ ٢٤ ، ٢٥ .
- (٢٤) أحمد عمار ، دعوة إلى التزام خطة منهجية في صوغ المصطلحات الطبية ، البحوث والمحاضرات. ٢٧ / ٥٢ ، ٥٣ ، سابق.
- (٢٥) انظر : جهود مجمع اللغة العربية في تعريب المصطلح العربي : مجلة المجمع ، العدد ٨٦ ، ومجموعة قرارات المجمع في خمسين عاماً .
- (٢٦) المرجع نفسه.
- (٢٧) انظر : النحت في اللغة العربية ، للمؤلف ص ٥٥ - ٥٧ ، دار الفكر العربي، ١٩٩٠ .
- (٢٨) انظر : في أصول اللغة : مجمع اللغة العربية ج ١ / ٤٩ : ٥١ .
- (٢٩) انظر : مجموعة قرارات المجمع في خمسين عاماً .
- (٣٠) محمود مختار ، السوابق واللاحق ، مجلة المجمع . العدد ٤٦ ، ص ٢٣٠ .
- (٣١) محمد كامل حسين ، اللغة والعلوم ، مجلة المجمع ج ١٢ .
- (٣٢) البحوث والمحاضرات ، دورة ٢٦ ، ص ١٣٢ .

- ١- استلهم الموروث السردى العربى "دار المتعة نموذجا" عبد الله أبو هيف
- ٢- ثقافات كليفورد غيرتز ت: خالدة حامد
- ٣- وعى الذكورة والمرأة حسين المناصرة
- ٤- سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة عزت جاد
- ٥- الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة عبد العالى بو طيب
- ٦- من قضايا الأدب الراهنة الترجمة..و عالمية الأدب حفناوى يعلى
- ٧- ظاهرة السلب وحقيقة الرمزية عند ابن جنى عبد القادر سلامى
- ٨- الترجمة وأزمة الانشطار النصى بهاء بن نوار
- ٩- النقد الروائى العربى الجديد: تحليل "صيغ" محمد الناصر العجيمى
- ١٠- الخطاب المقدماتى فى الرواية العربية شعيب حليفى

## الترجمة



# التحليل النفسى وحركة الثقافة المعاصرة

ف

بول ريكتور/ ت: منذر عياشى

لغة قضية مهمة تتعلق بمكان التحليل النفسى فى حركة الثقافة المعاصرة، وإنها تتطلب مقارنة محدودة وكاشفة عن الجوهرى فى الوقت نفسه: أما محدودة، فذلك إذا كان عليها أن تفسح المجال للمناقشة وللتحقق. وأما كاشفة، فذلك إذا كان عليها أن تعطى فكرة سعة الظاهرة الثقافية التى يمثلها التحليل النفسى بيننا. وإن إعادة قراءة لنصوص فرويد عن الثقافة لتستطيع تقديم مثل هذه المقاربة. وتؤكد هذه المحاولات فعلا أن التحليل النفسى لا يتعلق بالثقافة بشكل تابع أو غير مباشر. وبعبارة أخرى أن يكون تفسيراً لنفائيات الوجود الإنسانى، وظهور البشر، فإنه يبين قصده الحقيقى عندما يرتفع إلى مستوى التأويل الثقافى؛ وذلك بتفجير الإطار المحدود للعلاقة العلاجية بين المحلل ومرضىه. ويعد هذا الجزء الأول من عرضنا جوهرياً بالنسبة إلى الأطروحة التى نريد إنشائها فيما بعد، أى إنها تتسجل بصفتها تأويلاً للثقافة فى حركة الثقافة المعاصرة، وذلك لأن التأويل الذى تعطيه عن الإنسان يصب بشكل أساس مباشر فى مجمل الثقافة. وإن التأويل ليصبح معها لحظة من لحظات الثقافة. وحى إذ تزول العالم فإنها تغيره.

إنه لمن المهم إذن أن نبين أن التحليل النفسى هو تأويل للثقافة فى مجموعها، وليس تفسيراً شاملاً. وسنقول فيما بعد إن وجهة نظره محدودة. وسنقول أيضاً إنها لم تعثر بعد على مكانها فى كوكبة تأويلات الثقافة - وهذا ما يجعل من معنى التحليل النفسى معنى معلقاً، ويجعل مكانه غير محدد. ولكن هذا التأويل ليس محدداً من جهة موضوعه. الإنسان، الذى يريد أن يستحوذ عليه فى كليته، وإنه ليس محدداً إلا بوجهة نظره: إن وجهة النظر هذه هى ما يجب فهمه ووضعها فى مكانه. وأنتى لأقول بكل إرادة، وأنا أتذكر سبينوزا عندما كان يتكلم عن الصفات الإلهية بوصفها "غير متناهية فى الجنس"، إن التحليل النفسى هو تأويل كلى لجنس من الأجناس. وهو بهذا المعنى يعد، هو ذاته، حدثاً فى ثقافتنا.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن ما ينقصنا هو وحدة نظر التحليل النفسى هذه، وذلك عندما نقدمه بوصفه فرعاً من علم النفس الذى امتد بالتدرج من علم النفس الفردى إلى علم النفس الاجتماعى، وإلى الفن، وإلى الأخلاق، وإلى الدين. ونجد بكل تأكيد أن النصوص العظمى للثقافة، تتراكم فى القسم الأخير من حياة فرويد: "مستقبل الوهم" كان فى عام ١٩٢٧، "توعك فى الحضارة" عام ١٩٣٠، "موسى والتوحيد" ما بين عام ١٩٣٧ وعام ١٩٣٩. ومع ذلك، فليس

المقصود هو اتساع متأخر لعلم النفس الفردى فوق علم اجتماع الثقافة. فلقد كتب فرويد، منذ عام ١٩٠٨، "الإبداع الأدبي والحلم المستيقظ". "مذيان وأحلام" فى "غرانديفيا" لجانسن فى عام ١٩٠٧. و"ذكريات الطفولة" لليوناردو دى فانشى فى عام ١٩١٠. و"الطوطم والمحظور" فى عام ١٩١٣. و"بواعث حالية حول الحرب وحول الموت" فى عام ١٩١٥، و"الغربة المقلقة" فى عام ١٩١٩. و"ذكريات الطفولة" فى "التخيل والواقع لغوته" فى عام ١٩١٩. و"موسى لميكل آنجلو" فى عام ١٩١٤، و"علم النفس الجماعى وتحليل الذات" فى عام ١٩٢١، و"العصاب النفسى الشيطاني فى القرن السابع عشر" فى عام ١٩٢٣، و"ديستوفسكى وقاتل أبيه" فى عام ١٩٢٨. وإن كبرى التدخلات فى ميدان علم الجمال. وعلم الاجتماع، وعلم الأخلاق، والدين هى إذن تدخلات معاصرة بدقة لنصوص مهمة مثل: "فيما وراء مبدأ اللذة"، "الأنا والهاذا"، وخصوصا لنصوص عظمى مثل: "علم النفس الواصف".

ويهدم التحليل النفسى فى الحقيقة الحواجز التقليدية، مهما كانت المنهجيات التابعة لعلوم أخرى غير التحليل النفسى تبررها على كل حال. فهو يطبق على هذه الميادين المختلفة وجهة النظر الموحدة لهذه "النماذج": النموذج النموذجى، والنموذج الاقتصادى، والنموذج الوراثى (عدم الوعى). وإن وجهة النظر هذه هى التى تجعل من التأويل ذى التحليل النفسى تأويلا كليا ومحدودا: كليا لأنه ينطبق حتما على كل الإنسانية، ومحدودا لأنه لا يمتد إلى أبعد من نموذج (أو من نماذجه). فنحن نجد، من جهة. أن فرويد قد رفض على العوام التمييز بين ميدانى علم النفس وعلم الاجتماع، كما أكد دائما التساوق العميق بين الفرد والجماعة، وإنه لم يحاول أن يثبت هذا على الإطلاق بوساطة أى تأمل كان حول "الكائن" النفسى أو "الكائن" الجماعى. إنه جعله ظاهرا فقط: إذ كان يطبق فى كل مرة النماذج الوراثية نفسها والنموذجية الاقتصادية. ولم يزعم فرويد، من جهة أخرى، على الإطلاق أنه يعطى تفسيراً شاملا، ولكنه يحمل إلى نتائج القسوى تفسيراً بوساطة الأصول ووساطة اقتضاء الفرائز الجنسية: إنه كان يقول إننى لا أستطيع أن أتكلم عن كل شيء فى الآن ذاته. وإن مساهمى لتعد متواضعة، وجزئية، ومحدودة. ولا تعد هذه التحفظات اشتراطات أسلوبية، ولكنها تعبر عن قناعة الباحث الذى يعلم أن تفسيره يعطيه، من زاوية رؤيته، هدفا محدودا، ولكنه مفتوح على كلية الظاهرة الإنسانية.

#### ١- التأويل الثقافى

يجب على الدراسة التاريخية المحضة المهتمة بمتابعة فكر فرويد عن الثقافة، أن تبدأ بـ"تأويل الأحلام"، ولقد وضع فرويد هاهنا، للمرة الأولى ولأبد - إذ أول "أوديب - الملك" لسوفوكل، و"هاملت" لشكسبير - وحدة الإبداع الأدبى، والأسطورة، والتفكير الحلمى. وإننا لنجد كل التطورات اللاحقة متضمنة فى هذا النقوش. ويضع فرويد أطروحته فى "الإبداع الأدبى والحلم المستيقظ": إن الانتقال غير المحسوس للحلم الليلى إلى اللعب، ومن هذا إلى الدعابة، وإلى التخيل، وإلى الحلم المستيقظ، ومن هذا أخيرا إلى الفولكلور، وإلى الأساطير، ومن ثم إلى الأعمال الفنية الحقيقية ليجعل المرء يفكر بأن الإبداع يعد جزءا من الديناميكية نفسها، وأنه يتضمن البنى الاقتصادية نفسها التى تتضمنها ظواهر التسوية والإرضاء المستبدل الذى يسمح بإنشائه على كل حال تأويل الأدب ونظرية العصاب النفسى. ولكن الذى ينقص من أجل الذهاب إلى أبعد من هذا، هو الرؤية الواضحة لنموذجية إجراءات الجهاز النفسى الاقتصادى للاستثمار والاستثمار المضاد، والذى يسمح بإعادة وضع اللذة الجمالية فى ديناميكية المجموع الثقافى. وإنه لمن أجل هذا، فإننا فى حدود مقال قصير، سنفضل تأويلا يكون أكثر تنظيما من كونه تاريخيا، وإننا سنذهب مباشرة إلى النصوص التى تعطى من الثقافة تعريفا تركيبيا. وإنه انطلاقا من هذه الإشكالية المركزية ليكون ممكنا تطوير نظرية عامة "للوهم" ووضع الكتابات الجمالية السابقة فى موضعها، حيث يبقى

معناها معلقاً ما ظل الدافع الوحيد للظاهرة الثقافية غير مرئي. ولذا يجب فهم "الإغواء" الجمالي و"الوهم" الديني معاً، كما تفهم القطبين المتعارضين لبحث في التمويه هو نفسه يعد واحداً من مهمات الثقافة.

وسأقول الشيء نفسه عن الكتابات الأكثر رحابة، مثل "الطوطم والمحطور"، الذي يعيد فرويد فيه، عن طريق التحليل النفسي، تأويل نتائج علم الأعراق، الذي كان سائداً في بداية القرن، المتعلق بالأصول الطوطمية للدين وبأصول أخلاقنا الآمرة في المحظورات القديمة، ويمكن لهذه الدراسات الوراثية أن يعاد أخذها أيضاً في إطار أوسع للتأويل النموذجي الاقتصادي. وكذلك أيضاً، فإن فرويد في "مستقبل الوهم" وفي "موسى والتوحيد" يشير هو نفسه إلى مكان هذا التعبير الذي لا يلامس إلا ظاهرة جزئية، وشكلاً قديماً للدين. وليس يتمثل مفتاح إعادة القراءة بشكل نسقي أكثر معاً هو تاريخي لعمل فرويد، في تطويع كل التأويلات "الوراثية" والجزئية للتأويل "النموذجي - الاقتصادي" الذي يعطى، هو وحده، وحدة المنظور، وتتصل هذه الملاحظة الثانية المسبقة بالأولى وتؤكددها: تمثل نظرية الوهم نقطة رسو التفسير الوراثي في التفسير النموذجي - الاقتصادي. ويتكرر القديم هنا نسجاً على طريقة "عودة الكبوت". وإذا كان الأمر كذلك - ولن نتبينه إلا في التنفيذ - فإن النظام النسقي التالي يفرض نفسه: يجب الذهاب من الكل إلى الأجزاء، ومن الوظيفة المركزية الاقتصادية للثقافة إلى الوظائف الخاصة "للوهم" الديني و"للإغواء" الجمالي، ومن التفسير الاقتصادي إلى التفسير الوراثي.

#### ١- نموذج "اقتصادي" لظاهرة الثقافة:

ما هي الثقافة؟ لنقل أولاً، وبشكل سلبى، ليس ثمة مجال لإقامة تعارض بين الحضارة والثقافة. وإن هذا الرفض في الدخول في التمييز إذ يمر بالضرورة الكلاسيكية ليكون هو بذاته جد مضيء. فلا يوجد، من جهة، مشروع نفعي للهيمنة على قوى الطبيعة يتمثل في الحضارة، كما لا توجد، من جهة أخرى، مهمة نزيهة، مثالية، لتحقيق القيم، تكون هي الثقافة. ويستطيع هذا التمييز، الذي يمتلك معنى من وجهة نظر أخرى غير التحليل النفسي، ألا يكون له معنى منذ اللحظة التي نقرر فيها ملامسة الثقافة من منظور موازنة الاستثمارات والاستثمارات الشبكية المضادة.

وإن هذا التأويل الاقتصادي هو الذي يهيمن على كل التأملات الفرويدية حول الثقافة. وإن الظاهرة الأولى التي يجب النظر إليها من وجهة النظر هذه، هي ظاهرة القسر؛ وذلك بسبب التخلي الغريزي الذي تستلزمه. وإن هذه الظاهرة هي التي يفتح عليها "مستقبل الوهم": يلاحظ فرويد أن الثقافة قد ابتدأت مع منع الرغبات القديمة، ومنع ارتكاب المحارم، وأكل لحم الإنسان، والقتل. ومع ذلك، فإن القسر لا يشكل الكل الثقافي. وإن الوهم الذي يقدر فرويد مستقبله، يقوم في إطار مهمة أكثر سعة، ولا يكون التحريم فيه سوى العبارة الأشد قسوة. ويحاصر فرويد قلب هذه القضية بثلاثة أسئلة: إلى أي حد نستطيع أن نخفف حمولة التضحيات الغريزية المفروضة على البشر؟ وكيف يمكن أن يعاد تصالحها مع تضحيات التخلي المحتومة؟ وكيف يقدم للأفراد، بالإضافة إلى هذا، تمويهات مرضية عن هذه التضحيات؟ ولو است هذه الأسئلة، كما يمكن أن نعتقد بهذا بادئ ذي بدء، استفهاماً صاغه المؤلف بقصد الثقافة، إنها تكون الثقافة نفسها. وما هو موضوع التساؤل، في الصراع بين المحرم والغريزة، إنما هو هذه الإشكالية الثلاثية: تخفيف الحمولة الغريزية، وإعادة المصالحة مع المحتوم، والتمويه عن التضحية.

وإذا كان ذلك كذلك، فما هي هذه الاستفهامات، إن لم تكن استفهامات التأويل الاقتصادي؟ إننا نتفق هنا مع وجهة النظر التوحيدية التي لا تجمع فقط كل دراسات فرويد حول الفن؛

والأخلاق، والدين، ولكنها تربط "علم النفس الفردى" و"علم النفس الجماهيرى"، وتجعل لهما جنورا فى "علم النفس الواسف".

وينتشر هذا التأويل الاقتصادى للثقافة على زمنين. ويظهر كتاب "توكل فى الحضارة" جيدا تمفصل هذه اللحظات. ويوجد، أولا: كل ما يمكن قوله من غير لجوء إلى غريزة الموت. ويوجد، ثانيا: ما نستطيع قوله من غير أن نجعل هذه الغريزة تتدخل. ومن جانب نقطة الانقلاب هذه التى تجعله يفتح على المساوى فى الثقافة، فإن الدراسة تتقدم بسذاجة محسوبة. ويبدو أن اقتصاد الثقافة، يتلاقى مع ما نستطيع أن نسميه "الغزل" العام: إن الأهداف التى يتابعها الفرد وتلك التى تحيىها الثقافة تبدو بوصفها صورا منسجمة حيناً ومتنافرة حيناً آخر، وذلك بالنسبة إلى غريزة الحب نفسها: "تجيب سيرورة الثقافة على هذا التغير للسرورة الحية المعانى منها بتأثير من المهمة التى تفرضها غريزة الحب، والتى جعلها أنانكية مستعجلة، كما تفرضها الضرورة الواقعية، أى وحدة الكينونات الإنسانية المعزولة فى جماعة توطدها العلاقات الشبكية المتبادلة". ولقد يعنى هذا إذن أن "الغزل" نفسه هو الذى يصنع الرابط الداخلى للجماعات، وهو الذى يحمل الفرد لكى يبحث عن اللذة، ويهرب من الألم - أى الألم الثلاثى الذى يكبده إياه العالم، وجسده، والبشر الآخرون.

هذا وإن التطور الثقافى ليكون، مثل نمو الفرد، من الطفولة إلى سن الرشد، ثمرة غريزة الحب والأنانكية، والحب والعمل. وكذلك يجب القول: إنه ليكون من الحب أكثر مما يكون من العمل، والسبب لأن ضرورة الاتحاد فى العمل بغية استقلال الطبيعة لتمد شيئا قليلا إلى جانب الرابط الشبكي الذى يوحد الأفراد فى جسد اجتماعى واحد. وإنه ليهيئ إذن أن غريزة الحب نفسها هى التى تنشط البحث عن السعادة الفردية، وهى التى تريد أن توحد البشر فى مجموعات تكون على الدوام أكثر سعة. ولكن يظهر التناقض سريعا: إن الثقافة، بوصفها نصلا منظما ضد الطبيعة، لتعطى الإنسان القدرة المعطاة قديما للآلهة. ولكن هذا الشبه بالآلهة يتركه غير راض: وعكة فى الحضارة لماذا؟ وإننا لنستطيع من غير ريب، بالاستناد إلى هذا "الشبق" العام، عن توترات معينة بين الفرد والمجتمع، ولكن ليس من صراع جسم يصنع مأساة الثقافة. وإننا لنفسر بسهولة، مثلا، أن الرابط العائلى يقاوم توسعه على مجموعات أكثر سعة: يبدو العبور، بالنسبة إلى كل راشد، من دائرة إلى أخرى وكأنه قطيعة للرابط الأكثر قدما الأكثر محدودية. وإننا لنفهم أيضا أن شيئا من الجنس الأنثوى يقاوم هذا التحول الجنسى الخاص إلى الطاقات الشبكية للرابط الاجتماعى. ويمكننا أن نذهب إلى أبعد من هذا بكثير فى اتجاه الأوضاع الصراعية من غير أن نصادف مع ذلك تناقضات جذرية: تفرض الثقافة. وإننا لنعلم هنا، تفريحات فى المتعة على كل جنس: تحريم زنى المحارم، كبت الجنس الطفلى، التقنين المتعطر للجنس فى الطرق الضيقة للشرعية وللزواج الأحادى، فرض أمر الإنجاب، إلى آخره.

ولكن مهما كانت هذه التفريحات متعبة، ومهما كانت هذه الصراعات معقدة، فإنها مازالت لا تشكل تنافسا حقيقيا. ويمكن القول فى الحد الأقصى، من جهة، إن الشبق يقاوم بكل قوته الجمودية المهمة التى تفرضها الثقافة عليه، والتى هى التخلّى عن مواقفه السابقة. ويقاوم الرابط الشبكي للمجتمع من الطاقة المأخوذة من الجنس إلى نرجة تهدده بالضمور. ولكن كل هذا لا يعد مأساويها، وإننا نستطيع أن نحلم بنوع من الهدنة أو من التآليف بين الشبق الفردى والرابط الاجتماعى.

وكذلك ينهت السؤال: لماذا يسقط الإنسان فى أن يكون سعيدا؟

هنا يأخذ التحليل منعطفه: ها هى تنتصب أمام الإنسان قيادة غير معقولة - عليه أن يحب جاره كما يحب نفسه - ومطلبا مستحيلا - أن يحب أعداءه - وأمرًا خطيرا يرمج الحب، ويعطى



علاوة للخبثاء، ويفضى إلى ضياع الحذر الذى يطبقه، ولكن هذه الحقيقة التى تتخفى خلف هذا الغباء الأمري، هو غباء الغريزة الجنسية التى تتخلص من الجنس البسيط "إن جزء الحقيقة الذى يخفيه كل هذا، والذى ننكره بإرادتنا، ليتخلص هكذا: لم يعد الإنسان ذلك الكائن السمع، وصاحب القلب المتعطف للحب، الذى نقول عنه إنه يدافع عن نفسه عندما نهاجمه، ولكنه، على العكس من ذلك، كائن يجب عليه أن يحمل على عاتق معطياته الغريزية محصولا طبييا من العدوانية فالإنسان هو فعلا محاولة لإرضاء حاجته العدوانية على جاره. واستغلال عمله من غير تعويضات، واستعماله جنسيا من غير موافقته. وتملك ثرواته. وإهانتة، وإنزال الآلام به، وتعذيبه، وقتله، HOMO HOMINI LUPUS (ص ٤٧).

إن الغريزة الجنسية التى تشوش علاقة الإنسان بالإنسان، وتطلب من المجتمع أن ينصب قاضيا جهنميا هـ، وقد عرفناها، غريزة الموت، والعداء الأول للإنسان ضد الإنسان. ولقد تبدل كل اقتصاد الدراسة مع دخول غريزة الموت. فبينما "الجنس الاجتماعى" يستطيع - إلى حد ما - أن يظهر بوصفه الجنس الجنى، وبوصفه انزياحا للشئ أو إعلاء للهدف، فإن انشطار غريزة الحب والموت على مستوى الثقافة لم يعد بإمكانه أن يظهر بوصفه اتساعا للصراع الذى سنعرفه على نحو أفضل على مستوى الفرد. فالأمر على العكس من هذا، لأن المساوى فى الثقافة هو الذى يستخدم بوصفه كاشفا مفضلا إزاء منافسة تظل صامته وملتبسة على مستوى الحياة وعلى المستوى النفساني. وبكل تأكيد، فإن فرويد كان قد صنع نظريته عن غريزة الموت منذ عام ١٩٢٠ (بعيدا عن مذهب اللذة)، وذلك من غير تركيز على الوجه الاجتماعى للعدوانية، وفى إطار بيولوجى واضح، ولكن على الرغم من الدعم التجريبي للنظرية (عصاب التكرار، اللعب الطفولى، ميل إلى عيش الوقائع المتعبة مرة أخرى، إلى آخره)، فإن النظرية تحتفظ بسمة للتأمل المغامر. ولقد كان فرويد، فى عام ١٩٣٠، يرى بشكل واضح أكثر أن غريزة الموت تبقى غريزة صامته "فى" الكائن الحى، وأنها لاتصبح ظاهرة إلا فى تعبيرها الاجتماعى فى العدوانية وفى التدمير، وأنه بهذا المعنى نقول إن تأويل الثقافة يصبح الكاشف عن منافسة الفرائز الجنسية.

وإننا لنرى أيضا - فى النصف الثانى من الدراسة - ضربا من إعادة القراءة لنظرية الفرائز الجنسية، انطلاقا من تعبيرها الثقافى، وإننا لنفهم على نحو أفضل لماذا كانت غريزة الموت، على المستوى النفساني، تمثل استدلالا لمر منه وتجربة لا يمكن تعيينها: إننا لانستطيع أن نمسك بها على الإطلاق إلا فى فتيلة غريزة الحب: إن غريزة الحب هى التى تستعملها مبعدة إياها نحو شئ آخر غير الكائن الحى. وإن غريزة الحب هى التى تختلط، إذ تتخذ من السادية شكلا. وإننا لنفاجئها أيضا فى العمل ضد الكائن الحى، وذلك من خلال الإشباع المازوخى. وباختصار، فإنها لاتخون إلا وهى مختلطة بغريزة الحب. فمرة تكون مضاعفة الشبق الفسوى؛ ومرة تكون محملة الشبق النرجسى. وإنها لا تكون منزوعة القناع وعارية إلا بوصفها مضادة للثقافة.

ويوجد هكذا كشف تدريجى لغريزة الموت. وذلك من خلال المستويات الثلاثة: البيولوجيا، وعلم النفس، والثقافة. وإن منافستها ليكون أقل فأقل صمتا كلما نشرت غريزة الحب أثرها؛ وذلك لكى توحّد الكائن الحى أولا مع ذاته، ثم لكى توحّد الأنا مع موضوعها، وأخيرا لكى توحّد الأفراد دائما فى المجموعات الأكثر كبرا. وإن الصراع بين غريزة الحب وغريزة الموت إذ يتكرر من مستوى إلى آخر، فإنه يصبح جليا أكثر فأكثر، ولا يبلغ معناه الكامل إلا فى مستوى الثقافة: تتمثل هذه الغريزة العدائية الهبوط والمثل الرئيسى لغريزة الموت، التى وجدناها فى العمل إلى جانب غريزة الحب، وإنها لتتقاسم معها الهيمنة على العالم. ويتوقف من الآن فصاعدا معنى تطور الحضارة - فى زأبى - عن أن يكون مظلما: يجب عليه أن يظهر لنا الصراع بين غريزة الحب والموت، وغريزة الحياة وغريزة التدمير، تماما كما يجرى هذا الصراع عند النوع الإنسانى، ويمثل

هذا الصراع في النتيجة المضمون الجوهرى للحياة. ولذا يجب تحديد التطور بواسطة هذه الصيغة المختصرة: معركة الجنس الإنسانى من أجل الحياة. وإن صراع المصالحة هذا هو ماتريد مربياتنا أن تهتده صانحات:

### Eapopeia von Himmel!"

وليس هذا كل شيء: إذا عدنا إلى الفصل الأخير من كتاب "وعكة فى الحضارة" فسنجد أن العلاقة بين علم النفس ونظرية الثقافة مقولبة تماما. ولقد كان، فى بداية هذه الدراسة، اقتصاد الشيق المستعار من علم النفس الواصف هو الذى يُستخدم مرشدا فى توضيح ظاهرة الثقافة. ثم مع دخول غريزة الموت، فقد أخذ تأويل الثقافة وجدل الفرائز يحيل كل واحد إلى الآخر فى حركة دائرية. ومع دخول الشعور بعقدة الذنب، فقد أخذت نظرية الثقافة الآن تطلق علم النفس إحساسا منها بالصدمة. ولقد دخل الشعور بعقدة الذنب فعلا بوصف "الأداة" التى تستخدمها الحضارة لكى تجعل العدوانية تهوى فى الفشل. ومن هنا، فإن التأويل الثقافى ليذهب بعيدا إلى درجة أن فرويد يستطيع أن يؤكد أن القصد الواضح من دراسته قد "كان بالتأكيد تقديم الشعور بعقدة الذنب بوصفه القضية الرئيسة لتطور الحضارة"، كما كان القصد هو جعلنا نرى، بالإضافة إلى هذا، لماذا يجب على تقدم الحضارة أن يدفع الثمن بضائع السعادة التى تدين بوجودها لتعزيز هذا الشعور: لقد ذكر دعما لهذا المتصور كلمة هاملت الرائعة:

thus conscience does make cowards of us all...

وهكذا يجعلنا للوعى جبناء جميعا

وإذا كان إذن الشعور بعقدة الذنب هو الأداة الخاصة التى تستخدمها الحضارة لكى تجعل العدوانية تهوى فى الفشل، فليس من المدهش أن يتضمن كتاب "وعكة فى الحضارة" التأويل الأكثر تطورا الذى يعد نسيجه بالأحرى نفسانيا.

ولكن علم النفس المتعلق بهذا الشعور لم يكن ممكنا إلا انطلاقا من تأويل "اقتصادي" للثقافة. وفعلا، فإن الشعور بعقدة الذنب، من منظور علم نفس الفرد، يبدو أنه ليس سوى أثر للعدوانية المستبطنة، المندمجة، التى أعادت الأنا العليا أخذها ضد الأنا. ولكن اقتصاده كاملا لا يبدو إلا عندما تكون الحاجة للعقوبة موضوعة فى إطار منظور ثقافى: "تهيمن الحضارة إذن على اضطرام عدوانية الفرد الخطيرة، وذلك بإضعافه، وبنزاع سلاحه، وبجعله مراقبا عن طريق محكمة قائمة فى ذاته، أو مثل الحامية الموضوعة فى مدينة محتلة" (ص ٥٤٨).

وهكذا، فإن التأويل الاقتصادي - وإذا أمكننا أن نقول: التأويل البنىوى للشعور بعقدة الذنب - لا يمكن أن ينشأ إلا فى منظور ثقافى. ومادام هذا هكذا، فإنه فى إطار هذا التأويل البنىوى فقط يمكن وضع مختلف التأويلات الوراثية وفهمها. وهى تأويلات جزئية كان فرويد قد أعدها فى فترات مختلفة. وإنما لنخص قتل الأب البدئى ونشوء الندم. ويحتفظ هذا التفسير، إذا ما نظر إليه وحده، ببعض الأشياء من الإشكالية، وذلك بسبب الاحتمال الذى يُدخله فى تاريخ الشعور الذى يتمثل، من جهة أخرى، مع سمات "لحتمية قدرية" (ص ٦٧). وتنخفض الحدة الاحتمالية لهذا المسار، كما يعيد التفسير الوارثى إنشاء. منذ اللحظة التى يصبح فيها التفسير الوارثى ذاته ملحقا بالتفسير البنىوى الاقتصادي: "إنه لدقيق إذن أن حدث قتل الأب، أو المزوف عن ذلك، ليس حتميا. ويجب أن نشعر بالضرورة بأننا مذبذبون فى الحالتين؛ لأن هذا الشعور هو تعبير عن صراع التعارض للنضال الخالد بين غريزة الحب وغريزة التدمير، والموت.

ولقد اشتعل هذا الصراع منذ اللحظة التى فُرِغت فيها على البشر مهمة العيش المشترك. ومادامت هذه الأمة تعرف فقط الشكل العائلى. فإن الصراع سيتجلى بالضرورة فى عقدة أوديب، وسيشيد الوعى وسيولد أول شعور لعقدة الذنب. وعندما تميل هذه الأمة إلى التوسع، فإن هذا

الصراع نفسه يستمر كاشفا عن أشكال تتعلق بالماضى، وتتكتف، وتفضى إلى تركيز على هذا الشعور الأول. ومثلما أن الحضارة تخضع إلى اندفاعه شبقية داخلية تهدف إلى توحيد البشر فى كتلة تحافظ عليها العلاقات الوثيقة، فإنها لا تستطيع الوصول إلى هذا إلا عن طريق واحد؛ ذلك بتعميق الشعور بمقدرة الذنب أكثر على الدوام. وماكان يبتدأ بالأب، فإنه ينهى بالكتلة. وإذا كانت الحضارة هى الطريق الضرورى لكى يحدث التطور من العائلة إلى الإنسانية، فإن هذا التعميق يرتبط بلا انفكك بمجرهه، ويوصفه نتيجة لصراع الخدين اللذين تولد معهما، ونتيجة للخصومة الخالدة بين الحب ورغبة الموت" (ص ٦٧-٦٨).

ويبدو - فى نهاية هذه التحليلات - أن وجهة النظر الاقتصادية هى التى تكشف عن معنى الثقافة. ولكن يجب، فى المعنى المقابل أن نقول إن تفوق وجهة النظر الاقتصادية على كل وجهة نظر أخرى، بما فى ذلك وجهة النظر الوراثة، لا تكون كاملة إلا عندما يغامر التحليل النفسى بنشر ديناميكية فرائزه الجنسية فى الإطار الواسع لنظرية فى الثقافة.

## ٢- الوهم واللجوء إلى النموذج "الوراثي":

إنه فى داخل هذا الفكر الثقافى، والمحدد تبعا لنموذج النموذج الاقتصادى المستعار من علم النفس الواسف، فإنه لمن إعادة موضعه ما نسميه الفن، والأخلاق، والدين. ولكن فرويد لا يجابهها عن طريق موضوعها المفترض ولكن عن طريق وظيفتها الاقتصادية. وبهذا الثمن فإن الوحدة التأويلية تكون مضمونة.

وإنه لما يشبه "الوهم" أن يقوم الدين فى مثل هذا الاقتصاد. ويجب على المرء ألا يحتج، ولو كان فرويد العقلانى لا يعترف بما هو حقيقى إلا لما يمكن ملاحظته والتحقق منه، فليس هذا كأنه تنويع "عقلانية"، ولا كأنه تنويع من "عدم الاعتقاد"، تملكه نظرية "الوهم" هذه عن المهم: لقد قال إبيقور كما قال لوكريس منذ زمن طويل: إن الخوف هو الذى صنع الآلهة بادئ ذى بدء. وتعد هذه النظرية جديدة من حيث هى نظرية فى اقتصاد الوهم. فالسؤال الذى يطرحه فرويد، ليس هو ذلك السؤال الذى يطرحه الله، ولكن سؤال إله البشر ووظيفته الاقتصادية فى ميزان تجليات الفرائز الجنسية، والإشباع المستبدلة، والتعويضات التى يحاول الإنسان أن يحتفل الحياة بواسطتها.

يمثل مفتاح الوهم قساوة الحياة. وهى تكاد بصعوبة أن تكون محتلة بالنسبة إلى الإنسان، بالنسبة إلى هذا الإنسان الذى لا يفهم ويشعر فقط، ولكن الذى تجعله نرجسيته القطرية متلفها. للفناء ومادام هذا هكذا، فإن الثقافة، وقد رأينا هذا، لا تحتمل فقط مهمة اختزال رغبة الإنسان فقط، ولكنها تحمل مهمة الدفاع عن الإنسان ضد تفوق الطبيعة الساحق، ويمثل الوهم هذا المنهج الآخر الذى تستخدمه الثقافة وذلك عندما لا يكون النضال الفعلى ضد الشرور قد بدأ، فى طور عدم النجاح مؤقتا أو نهائيا.

وحيث أن فرائزها تخلق الآلهة لكى تهزم الخوف، وتصلح مع قساوة القدر والتعويض عن ألم الثقافة

## ما الجديد الذى يدخله الوهم فى اقتصاد الفرائز الجنسية؟

إنه بشكل جوهرى نواة مثالية أو تمثيلية - الآلهة - وإنها لتقول بصددها بعض المزايم - الدوغماتيات - أى التأكيدات التى تزعم أنها تمسك بخصوصية الوهم فى ميزان الإشباع والوعكات. فالدين الذى يصنعه الإنسان لا يرضيه إلا بتوسط التأكيدات الثابتة بمصطلحات البرهان

أو الملاحظات العقلانية. ويجب على المرء حينئذ أن يسأل نفسه من أين تأتي هذه النواة التمثيلية للوهم.

هنا يدرك التأويل الإجمالي، المنضبط بالنموذج "الاقتصادي"، التأويلات الجزئية المنجزة تبعاً لنموذج وراثي، وإن اللسان الذي يربط التفسيرات باستخدام الأصل مع التفسيرات باستخدام الوظيفة، إنما هو "الوهم"، أي اللغز الذي يقترحه. تمثيل من غير موضوع، ولكي يعمل فرويد هذا، فإنه لا يرى مخرجاً آخر سوى تكوين الغباء. ولكن هذا التكوين يبقى متجانساً بالنسبة إلى التفسير الاقتصادي: إن السمة الأساس "الوهم" كما يكرر، هي الانطلاق من رغبات الإنسان. ومن هنا، فقد نشأت نظرية من غير موضوع، فهل تأخذ فعاليتها، إن لم يكن من قوة الرغبة الأكثر التصاقاً بالإنسانية، فمن رغبة الأمن، التي هي الرغبة الغريبة عن الواقع؟

ويقدم كتاباً: "الطوطم والمحذور" و"موسى والتوحيد" الترسيم الروائية التي لاغنى عنها للتفسير الاقتصادي، فهما يعيدان بناء الذكريات التاريخية التي تشكل ليس فقط المضمون الحقيقي - والذي يقوم في أصل الاعوجاج المثالي - ولكن المضمون "الكامن" الذي يعطى الفرصة لعودة المكبوت، وإننا سنرى ذلك عندما سندخل الوجه شبه العصابي للدين.

فلنميز - بشكل مؤقت - بين هذين الوجهين: المضمون الحقيقي، الختفي في الاعوجاج، والذكرى المكبوتة التي تصطنع العودة تحت شكل متنكر في الوعي الديني الحال.

يستحق الوجه الأول الانتباه: أولاً لأنه يكيف الثاني، وأيضاً لأنه يسمع بالإشارة إلى سمة عجيبة للفرويدية - وعلى خلاف مدارس "إزالة الأسطورة"، بل أكثر من هذا أيضاً - بالتعارض مع أولئك الذي يتعاملون مع الدين بوصفه "أسطورة" مطلية بالتاريخ، فإن فرويد يركز على "النواة التاريخية" التي تكون أصل المبحث الوارثي للدين.

وهذا ليس مدهشاً: إن التفسير الوارثي عند فرويد يكتسب واقعية من الأصل: من تأتي سمة أبحاث فرويد وعنايتها، التي تتعلق ببدايات الحضارة، كما تتعلق ببداية التوحيد اليهودي. وإنه ليجتاز إلى سلسلة من الآباء الواقعيين الذين قتلهم أبناء واقعيون؛ وذلك لتغذية عودة المكبوت: "إنني لا أتردد في التأكيد أن البشر قد عرفوا على الدوام بأنهم في يوم من الأيام قد امتلكوا أباً بدنياً وقتلوه" (موسى والتوحيد، ص ١٥٤).

وتشكل الفصول الأربعة من كتاب "الطوطم والمحذور"، في نظر مؤلفها نفسه، "المحاولة الأولى" باتجاه التطبيق على بعض الظواهر التي لاتزال غامضة في علم النفس الجماعي، وجهات نظر التحليل النفسي ومعطياته" (المقدمة VII). وتكون وجهة النظر الوارثية هي الغالبة بشكل ظاهر على وجهة النظر الاقتصادية، التي لاتزال غير مصنوعة بوضوح بوصفها نموذجاً. وإن المقصود هو إعطاء بيان عن القيد الأخلاقي، بما في ذلك أمر "كانت" الصريح (المقدمة VIII)، بوصفه بقاء لمحظورات تتعلق بالطوطمية. ويقبل فرويد، تبعاً لاقتراح تقدم به تشارلز داروين، أنه في الأزمنة البدئية، كان الإنسان يعيش في عشائر صغيرة، وكانت كل واحدة منها يحكمها ذكر شديد، يتصرف بسلطة غير محدودة. على هواه وبشراسة، ويحتفظ لنفسه بكل النساء، ويعاقب أو يقتل الأبناء المتمردين. وتبعاً لفرضية مستعارة من عند آتكينسون، فإن هؤلاء الأبناء يتحالفون ضده، ويقتلونه، ويلتفهمونه، ليس فقط لكي يثأروا منه لأنفسهم، ولكن لكي يتطابقوا معه. وأخيراً، فإن فرويد، إذ يتبنى نظرية روبرتسون سميث، فإنه يقبل أن تخلف الجماعة الطوطمية للإخوة عشيرة الأب. ولكي لا يهلك الإخوة أنفسهم في صراعات لا طائل منها، فإنهم يقبلون على نوع من العقد الاجتماعي، وينشئون محذور ارتكاب المحارم، كما يصنعون ضوابط الزواج الخارجي. وهم، في الوقت نفسه، إذ يكابدون من التناقض الوجداني للشعور البنوي، فإنهم يمدون إنشاء صورة الأب على شكل بديل لحيوان محذور. وحينئذ تأخذ الوجهة الطوطمية معنى التكرار الاحتفالي لقتل

الأب. وكانت ولادة الدين، كما كانت قديما صورة الأب المقتول هي المركز، وإن هذه الصورة نفسها هي التي ستنبثق متخذة شكل الآلهة، بل متخذة - على نحو أفضل - شكلا تمثيلا لإله واحد، كلى القدرة، وصولا إلى عودة كاملة في موت المسيح وفي التوحيد القرباني.

وهنا يتمفصل كتاب "موسى والتوحيد" بشكل دقيق مع كتاب "الطوطم والمحظور"، سواء كان ذلك على مستوى المشروع أم على مستوى المضمون: إن المقصود، كما كتب فرويد فى بداية الدراستين المنشورتين فى مجلة imago (مجلد ٣، عدد ٣، ١٩١٤). هو أن يصنع المرء لنفسه رأيا مؤسسا جيدا حول أصل الأديان التوحيدية عموما "موسى والتوحيد. (ص ٢٢).

ويجب، من أجل هذا، إعادة تكوين حدث قتل الأب، مع شيء من الاحتمال. وسيمثل هذا القتل بالنسبة إلى النزعة التوحيدية، ماكان يمثل قتل الأب البدئي بالنسبة إلى الطوطمية.

ومن هنا، فقد جاءت محاولة إعطاء جسد لفرضية "موسى المصري"، التشجيع لعبادة آتون، الإله الأخلاقي، الكوني، المتسامح، المبني هو نفسه وفق نموذج أسير مسالم، كما كان يمكن أن يكونه الفرعون إخناتون، الذى ربما كان موسى قد فرضه على القبائل السامية. إن هذا البطل، بالمعنى الذى يتخذه عند أوتوراك - والذى تعد سيطرته هائلة هنا - هو الذى كان الشعب قد قتله.

ثم إنه من المحتمل أن تكون عبادة إله موسى قد ذابت فى عبادة "يهوه"، إله البراكين، الذى ربما يكون قد أخفى فيه أصله، كما حاول هكذا أن يصنع نسبان قتل البطل.

ولقد كان الرسل حينئذ صناع عودة الإله الفيسفاسي: مع سمات الإله الأخلاقي، قد انبثقت الحدث الصادم. وإن العودة إلى الإله الفيسفاسي ستكون، فى الوقت نفسه، عودة للصدمة المكبوتة. وهكذا، فإننا نقف فى الوقت نفسه على تفسير الانبثاق على مستوى التمثيلات، كما نقف على عودة المكبوت على المستوى الوجداني: إذا كان الشعب اليهودى قد زود الثقافة الغربية بنموذج الاتهام الذاتى الذى نعرفه؛ فذلك لأن معناه المتعلق بعقدة الذنب يتغذى من ذكرى القتل التى عمل على إخفائها فى الوقت ذاته.

إن فرويد غير مستعد للتقليل من الواقع التاريخي لهذه السلسلة من الأحداث الصادمة. إنه يتفهم: "أن الجمهور يحتفظ - مثل الفرد - بانطباعات عن الماضى على شكل آثار تسمح بالتذكر غير الواعي" (مذكور سابقا، ص ١٤). وتعد شمولية رمزية اللسان (ص ١٥٠-١٥٣)، بالنسبة إلى فرويد، برهانا على الآثار التى تسمح بتذكر الصدمات الكبرى للإنسانية، تبعا للنموذج الوارثي، أكثر بكثير من التحريض على سبر أبعاد أخرى للسان، وللصور، وللأسطورة. ولذا، فإن عواجاج هذه الذكرى، ليعد الوظيفة الوحيدة للتخيل الذى تم سبره. وأما ما يخص هذه الشركة ذاتها، التى لا تقبل الاختزال إلى أى تواصل مباشر، فإنها تربك فرويد بكل تأكيد. ولكن يجب أن تكون مسلما بها، إذا أردنا أن نتجاوز "الهوة التى تفصل علم النفس الفردى من علم النفس الجماعي"، "والتعامل مع الشعوب بالطريقة نفسها التى نتعامل بها مع الفرد العصابي" وإذا لم يكن الأمر كذلك، فلنتدخل إذن عن التقدم خطوة واحدة فى الطريق الذى نتابعه، سواء كان ذلك فى ميدان التحليل النفسى أو كان ذلك فى ميدان علم النفس الجماعي. فالشجاعة هنا لا غنى عنها".

(ص ١٥٣). ولقد يعنى هذا، أننا لا نستطيع أن نقول إذن إن المقصود هنا هو فرضية إضافية: إن فرويد يرى فيها واحدا من الروابط التى تضمن تماسك النسق: "ثمة تقليد لا يتأسس إلا على النقل الشفاهي، وهو لا يشتمل على السمة المستحوذة الخاصة بالظاهرة الدينية" (ص ١٥٥). ولذا، فإنه لا يمكن عودة المكتوب إليه إلا إذا حدث حادث صادم.

وصولاً إلى هذه النقطة، فإننا نميل إلى القول إن فرضيات فرويد التى تتعلق بالأسول هي تأويلات إضافية لا تدخل على التأويل "الاقتصادي" وهما، وهو الشيء الأساس الوحيد، وهذا ليس شيئا: إن التأويل الوراثي فى الواقع هو الذى يسمح بإتمام النظرية الاقتصادية "الوهم".

فالنظرية الاقتصادية تدمج نتائج الاستثمار المتعلقة بالأصول. وإن هذه الاستثمارات لتسمح بالإشارة إلى سمة لم توضح بعد، أى إنه الدور الذى تؤديه عودة المكبوت فى تكوين الوهم. وأن هذه السمة هى التى تصنع من الدين "العصاب الاستحواذى الشامل للإنسانية". وما دام هذا هكذا، فإن هذه السمة لا تستطيع أن تظهر قبل أن يكون التفسير الوراثى قد اقترح وجود تماثل بين الإشكالية الدينية والوضع الطفولى. ويذكر فرويد أن الطفل لا يبلغ سن الرشد إلا عن طريق مرحلة. إلى حد ما متميزة من العصاب الاستحواذى الذى يُصفى فى معظم الأحيان، ولكن الذى يكتسب أحيانا مداخلة المحلل.

وكذلك، فإن الإنسانية كانت قد أرغمت. فى عصر قصورها الذى مازلنا لم نخرج منه، أن نتصرف لكى نتخلى عن الغريزة الجنسية، وذلك من خلال عصاب يصدر عن الموقف المتعارض للغرائز الجنسية إزاء صورة الأب. وثمة نصوص كثيرة لفرويد، ولتيودور ريك تطور هذا التماثل للدين وللعصاب الاستحواذى: لقد لاحظ من قبل كتاب "الطوطم والمحظور" هذه السمة العصابية للمحظور: وإننا لنلاحظ فى الحالتين هذيانا مماثلا للعصاب، مع الاختلاط نفسه للرغبة وللذعر. وتشارك عادات الاستحواذ العصابى، ومحظوراته، وأعراضه بغياب الحافز نفسه، وبقوانين التثبيت نفسها، وبالاتزان، وبالعدوى، وبالاكتفالية الناتجة عن المنوعات (مصدر سابق، ص ٤٦). ويصفى نسيان المكبوت فى الحالتين على المنع سمة الغرابة نفسها وعدم الإدراك، وبيعت رغبات الانتهاك نفسها، ويثير الرضا الرمضى نفسه، كما يثير ظواهر الاستبدال نفسها، وظواهر التسوية، وظواهر الاستنفار نفسها، وإنه ليغذى أخيرا المواقف المتناقضة نفسها إزاء المنع (ص ٥٤). وفى عصر لم يكن فيه فرويد قد أقام بعد نظرية الأنا العليا، ولانظرية غريزة الموت، فإن الوعى "الأخلاقي" (الذى مازال يؤوله بوصفه الإدراك الداخلى لرفض بعض الرغبات) يكون ممارسا بوصفه فرعا "لتبكيك الضمير المحظور" (ص ٩٧-١٠١). "وكذلك، فإننا لنغامر بهذا التأكيد. فإذا لم يكن من ممكننا أن نكتشف أصل المعرفة الأخلاقية فى العصاب الاستحواذى، فيجب علينا أن نتخلى عن كل أمل فى اكتشافها إلى الأبد" (ص ٩٨). ولقد كان تضاد الجذب والدفع فى ذلك العصر إن يقوم فى المركز من كل مقارنة، ولقد كان فرويد، بكل تأكيد، مندعيا من الفوارق بين المحظور والعصاب، فلقد لاحظ أن "المحظور ليس عصابا، ولكنه شكل اجتماعى" (ص ١٠١). ولكنه اضطر إلى اختزال الانزياح بتفسير الوجه الاجتماعى للمحظور عن طريق تنظيم العقاب، وتفسير تنظيم الخطاب عن طريق الخوف من عدوى المحظور (ص ١٠٢). وإنه ليضيف أن الميول الاجتماعية نفسها تشتغل على خليط من العناصر الأنانية والجنسية (١٠٤) وهذا ما يطرده على كل حال كتاب "علم النفس الجماعى وتحليل الأنا" (وخصوصا الفصل رقم حول "الكنيسة والجيش"). وفى هذه الدراسة التى يعود تاريخها إلى ١٩٢١، ثمة اقتراح لتأويل "شعبي" كامل أو "جنسي" للتعلم بالرئيس، ولتماسك الجماعات على أساس استبدادى وعلى بنية تراتبية. ولقد ركز، قدر ما هو ممكن، كتاب "موسى والتوحيد" على هذه السمة العصابية للدين: إن الفرصة الرئيسة فيه قد أعطيت لفرويد بواسطة "ظاهرة الكون" فى تاريخ اليهودية: أى التأخر فى انبعاث دين موسى، المكبوت فى عبادة يهوه. وإننا لنفاجئ هنا تشابك النموذج الوراثى والنموذج الاقتصادى: "ثمة، حول نقطة من النقاط، تناسب بين قضية عصاب الصدمة وقضية التوحيد اليهودي: ويعد هذا التماثل تاما إلى درجة أننا نستطيع تقريبا أن نتكلم عن الهوية" (١١١). وإن ترسمية تطور العصاب، ما إن تصبح مقبولة - (الصدمة المبكرة، الدفاع، الكون، انفجار العصاب، العودة الجزئية للمكبوت" (١٢٣)، حتى يتعمد التقارب بين تاريخ النوع الإنسانى وتاريخ الفرد بالباقي: "يكابد النوع الإنسانى، هو أيضا من سيرورات ذات مضمون اعتداء جنسى،

وإنها لتترك آثارا دائمة على الرغم من أن معظمها كان قد أزيح أو وقع فى النسيان. وإنها لتصبح، بعد فترة طويلة من الكون، نشطة ظواهر تتقارن، بنية وميلا، مع الأعراض العصابية" (ص ١٢٣). وهكذا، يصبح التوحيد اليهودى بديلا للطوطمية فى تاريخ عودة المكبوت. فلقد جدد الشعب اليهودى، بالانطباق مع شخصية موسى، البديل السامى للأب، الاتفاق البدئى.

ويعد قتل المسيح تميزا آخر لذكرى الأصول، بينما "باك" فيحى موسى. وأخيرا، فإن دين القديس بولس يُتم عودة المكبوت هذا، ويقوده إلى مصدره ما قبل التاريخى بإعطائه اسم الخطيئة الأصلية: ثمة جريمة ارتكبت بحق الله، وإن الموت وحده هو الذى يستطيع أن يكفر عنها. ويمر فرويد سريعا إلى "استيهام" الاستغفار الذى يقوم فى المركز من "الكيريفعا" المسيحى (ص ١٣٢). ويرى أنه كان يجب على المخلص أن يكون المذنب الرئيس، وزعيم عشيرة الإخوة، وعين البطل المأساوى للمتمرد الموجود فى التراجيذيا الإغريقية (ص ١٣٤-١٣٦): "يتوارى خلفه الأب البدئى للعشيرة البدائية، وحقيق أنه متغير الوجه، ولقد أخذ، بوصفه ابنا، مكان أبيه" (ص ١٣٨).

يؤكد هذا التماثل مع الصدمة العصابية تأويلنا للفعل المتبادل، فى عمل فرويد، بين مبحث أسباب الأمراض وتفسير النصوص القديمة للثقافة، وإن الدين ليفسح المجال لقراءة جديدة للعصاب، مثل معنى عقدة الذنب المرتبط به، إذ يغطى فى جدلية غرائز الحياة والموت، ويلتقى النموذج "النموذجي" (اختلاف الهيئات، هذا، والأنا، والأنا العليا)، والنسوج "الوراثي" (نور الطفولة ومبحث تكون الأنسال) فى التأويل الأقصى لعودة المكبوت (ص ١٤٥).

### ٣. "لوه" الدينى و"الإغواء" الجمالى

يسمح، أخيرا، هذا التأويل الاقتصادى للوه بإنشاء الإغواء الجمالى إزاء الوهم الدينى. ولقد كانت حدة فرويد إزاء الدين لا مثيل لها، كما تعلم مقدار تعاطفه مع الفنون. ولم يكن هذا الفارق فى اللهجة مجانيا: لقد كان له سببه فى الاقتصاد العام للظواهر الثقافية، فالفن بالنسبة إلى فرويد هو الشكل غير الاستحواذى، وغير العصابى، للإرضاء المستبدل: لا تصدر فنية الخلق الجمالى عن عودة المكبوت.

لقد ألمحنا، فى بداية هذه الدراسة، إلى المقال الذى كرسه فرويد، منذ عام ١٩٠٨، فى مجلة imago، "للخلق الأدبى والحلم المستيقظ، وإلى المنهج المائل الذى يستخدمه: لقد كانت النظرية العامة للاستيهام تقوم من تحت هذا المنهج، وثمة اختراق كان يسمح بمعرفته وهو يسير باتجاه ما يجب أن يصبح فيما بعد نظرية للثقافة، وإن فرويد ليسأل نفسه، إذا كان الشعر قريبا جدا من الحلم المستيقظ، أفلا يكون هذا لأن تقنية الفنان تسعى إلى الإخفاء بمقدار ما تسعى إلى تبليغ الاستيهام؟ ثم إنه ألا يسمى إلى تجاوز الرقص الذى يثيره استدعاء جد مباشر للنوع المنضوى تحت إغواء لذة محض شكلية؟

إن الفن الشعرى المستدعى (دراسات فى التحليل النفسى التطبيقي، ص ٨١) ليبعد لنا الآن بوصفه القطب الآخر للوه، ولقد كتب يقول: إنه يفتننا "بوساطة نفع لذة جمالية يقدمها لنا فى تمثيل هذه الاستيهامات". ويعد كل تأويل للثقافة فى السنوات ٢٩-٣٩ متضمنا فى السطور التالية: إننا نسمى "مكافأة الإغواء"، و"لذة المقدمات"، مثل هذه الفائدة من اللذة التى عرضت علينا بغية السماح بتحرير المتعة العليا الباقية عن مصادر نفسية أكثر عمقا. وإننى لأعتقد أن كل لذة جمالية، يبدعها الخالق فنيا، تمثل هذه السمة من لذة المقدمات، ولكن المتعة الحقيقية للعمل الأدبى تأتى من أن روحنا تجد ذاتها بذاتها مرتاحة من بعض التوترات؛ وربما لأن الخالق يضعنا مباشرة لكى نتمتع من الآن فصاعدا من استيهاماتنا الخاصة من غير حيرة ولا عار، فإنه يساهم مساهمة واسعة فى هذه النتيجة، (مصدر سابق ص ٨١).

ولكن ربما يترك التمهيد المستقبلي بين النزعة الجمالية والنظرية العامة للثقافة نفسه لكى تدرك على نحو أفضل فى "موسى" "ميكىل آنجلو". وإننا لانفهم فى أى مكان بشكل أحسن ماهى المعوقات المبطلّة ظاهريا التى يقلبها هذا التأويل. وفى الواقع، فإن التأويل - الذى هو ثمرة لمعاشرة طويلة للروائع وللعديد من المخططات الإجمالية المنقوشة، فإن فرويد قد جاول إعادة بناء أوضاع الجسم المتتابعة المكثفة فى الحركة الحالية لموسى - فى هذه الدراسة يصدر، مثل تأويل الأحلام، انطلاقا من التفاصيل. وإن هذا المنهج التحليلي على نحو خاص ليسمح بتركيب عمل الحلم وعمل الإبداع فوق بعضهما. وكذلك تأويل الحلم وتأويل العمل وعوضا عن البحث عن التأويل إذن، فى مستوى من العمومية أكثر سعة، فإن طبيعة الرضا الذى يولده العمل الفنى - وهى مهمة ضاع فيها كثير من المحللين النفسانيين - تجعل المحلل يحاول أن يحل اللغز العام للنزعة الجمالية عن طريق خفايا العمل والمعانى التى يبدها هذا العمل. وإننا لنعرف الصبر والدقة فى هذا التأويل: هنا، كما هو الأمر فى تحليل الحلم، فإن الحدث المحدد والأصغر فى الظاهر هو الذى يحمل الأهمية، وليس الانطباع الذى يخلفه المجموع. فوضع سبابة اليد اليمنى للرسول - من هذه السبابة التى هى وحدها على اتصال مع مجرى اللحية، بينما يحمل باقى اليد نفسه إلى الخلف - والوضع المقلوب للألواح، هو قريب من أن يتملص من ضغط النزاع.

فالتأويل بعيد بناء تسلسل الحركات المتنافسة التى عثرت فى هذه الحركة الواقعة على ضرب من الاتفاق غير مستقر، وذلك فى فتيل وضع هذا الجسم للحظوى، وكأنه متجمد فى البحر. خلق رفع موسى فى حركة من الغضب يده إلى لحيته، مخاطرا بترك الألواح تقع، بينما كانت نظرة يشدها بغضب إلى الطرف مشهد الشعب الوثنى. ولكن ثمة حركة معاكسة، تقع الأولى، لحييتها الوعى الحاد لمهمته الدينية، هو الذى جعل اليد ترتد إلى الخلف. فما هو قائم تحت أعيننا، هو ما تبقى من الحركة التى حدثت، والتى ذهب فرويد إلى إعادة بنائها بالطريقة نفسها التى بنى فيها التمثيلات المعاكسة والتى تولد صياغات تسويات الحلم، والعصاب، والهفوات، والمزاج. ولقد اكتشف فرويد، إذ كان يحفر تحت هذه الصيغة من التسوية، فى ثخانة المعنى الظاهر، بالإضافة إلى التعبير المثالى عن صراع تم تجاوزه، وأهل للاحتفاظ بقبر البابا، لوما خفيا لعنف المتوفى، وكأنه تجذير الذات لذاتها. إن تفسير "موسى" الذى وضعه "ميكىل آنجلو" ليس إذن قطعة مضافة؛ إنه يقوم فوق المسار الوحيد الذى ينطلق من "تأويل الأحلام"، ويمر عبر "علم أمراض الحياة اليومية" و"المزاج". إن هذا التجاور المعرض للخطر ليسمح بطرح سؤال الثقة منذ الآن: هل لدينا الحق فى أن نخضع إلى المعالجة ذاتها العمل الفنى الذى هو، كما يقال، خلق دائم وتذكير بأيامنا بالمعنى القوى للكلمة، والحلم الذى هو، كما نعلم، إنتاج عابر عقيم ليايلنا؟ وإذا كان العمل الفنى يدوم ويستمر، أفلا يكون هذا لأنه يحمل دائما معانى تغنى ميراث قيم الثقافة؟ وقد نرى أن الاعتراض ليس عديم الفائدة؛ فهو يمنحنا الفرصة لكى نمسك بأهمية ما خاطرنا بتسميته تفسير النصوص القديمة للثقافة.

هذا وإن التحليل النفسى للثقافة يصلح، ليس لأنه يجهل فارق قيمة المنتجات الحليمية للأعمال الفنية، ولكن لأنه يعرف هذا الفارق، ويحاول أن يكشف عنه من وجهة نظر اقتصادية. وتصدر كل قضية الإعلاء عن هذا القرار بوضع تعارض للقيمة، معروف جيدا، تحت وجهة نظر موحدة للتكوين الشبقى ومقتصرة.

وإن تعارض القيمة بين ما هو "إبداع" وما هو "عقيم" وهو تعارض ترى فيه الظاهراتية الوصفية معطى أصليا - ليحدث مشكلة بالنسبة إلى "الاقتصادي" وبعيدا لتعارض القيم هذا عن أن يكون غير مقدر، فإنه هو الذى يكون مرفعا أن يحيل بعيدا، أو إذا أردنا، أن يحيل عن جانبه، إلى الديناميكية التوحيدية، وأن يفهم أى توزيع للاستثمار والاستثمار المضاد يكون قادرا على توليد



المنتجات المعارضة للعرض، على مستوى الحلم والعصاب، والمعارضة للتعبير على مستوى الفنون وعلى مستوى الثقافة عموماً.

ولهذا، فإنه لمن الضروري على التحليل أن يعبر كل الأسباب التى نستطيع أن نفصلها ضد تمثيل ساذج بين ظواهر ذات تعبيرية ثقافية وظواهر ذات عرض مبتعد سريعاً عن نظرية الحلم والعصاب، ويجب عليه أن يراجع باختصار كل موضوعات التعارض بين نظامى الإنتاج والذى تستطيع النزعة الجمالية عند كانت، وشيلينج، وهيجل، وألان أن تزوده بها. وبهذا الشرط فقط، فإن تأويله لا يحدف، ولكنه يحجز، ويشتمل على ثنائية العرض والتعبير. وكذلك حتى بعد تأويله، فيبقى أن الحلم هو تعبير خاص، ضائع فى وحدة النعاس، التى ينقصها وسيط العمل، واندماج المعنى فى مادة صلبة، واندماج تواصل هذا المعنى بالجمهور، وباختصار فإنه ينقصها القدرة على جعل الوعى يتقدم نحو فهم جديد لنفسه بالذات. وتكمن قوة التعبير للتحليل النفسى تحديداً فى نقل هذه القيم الثقافية المتعارضة للعمل الإبداعي والعصاب إلى سلم وحيد من الإبداعية وإلى جهة اقتصادية وحيدة. وإن القوة التعبيرية، تتصل فى الوقت نفسه بوجهات نظر أفلاطون حول الوحدة الأساس للشعرية وللجنس، كما تتصل بوجهات نظر أرسطو حول استمرارية التطهير والتنقية، وإنها لتتصل كذلك بوجهات نظر جوتة حول الإيمان بالشياطين.

ربما يجب الذهاب إلى أبعد من هذا؛ فما يزعم التحليل أنه يتجاوزه، ليس التعارض الظاهراتى للحلم وللثقافة فقط، ولكنه يتجاوز التعارض الداخلى نفسه للنزعة الاقتصادية. وثمة اعتراض ثانٍ سيسمح لنا بصياغة هذا الموضوع.

ويمكننا فعلاً أن نعترض بأن تأويل "موسى" الذى قام به ميهل آنجلو، وكذلك تأويل "أوديب الملك" لسوفوكل أو "هاملت" لشكسبير، إنه إذا كانت هذه الأعمال إبداعاً، فذلك لأنها ليست إسقاطاً بسيطاً لصراعات الفنان، ولكنها رسم إجمالى لحلولها. وسنقول إن الحلم ينظر إلى الوراثة، نحو الطفولة، ونحو الماضى. بيد أن العمل الفنى يكون عملاً متقدماً على الفنان نفسه. وهذا رمز مستقبلى بين التوليف الشخصى ومستقبل الإنسان، وليس عرضاً تراجمياً لصراعاته غير المحلولة. ولهذا، فإن الفهم الذى يقوم به الهاوى لا يمد انبعاثاً لصراعاته الخاصة. وإنجازاً عارضاً لرغباته التى تستدعيها المأساة فيه، ولكنه مساهمة فى عمل الحقيقة التى تتجزئ نفسها فى روح البطل التراجيدى. وهكذا، فإن إبداع سوفوكل لشخصية أوديب لا يمد فقط تجلياً بسيطاً لمأساة طفولية، ولكنه اختراع لرمز جديد لألم الوعى بالذات، وإن هذا الرمز لا يكرر طفولتنا، ولكنه يسبر حياتنا الراشدة.

ويتجه هذا الاعتراض مباشرة، للوهلة الأولى، ضد بعض ما أعلنه فرويد نفسه، مثال ذلك ما أعلنه حول "أوديب" لسوفوكل وحول "هاملت" لشكسبير، وذلك فى "علم الأحلام".

ولكن ربما لا يكون هذا الاعتراض حاسماً إلا ضد صيغة لاتزال ساذجة لتفسير النصوص القديمة الناتج عن التحليل الذى يصدر عن قبول - هو نفسه ساذج - للإبداع بوصفه وعداً للمعنى بالنسبة إلى وصى يزعم زوراً أنه نفى. وإن هذا الاعتراض أيضاً، مثل الاعتراض السابق، أ يكون ميسراً للرفض بصورة أقل مما هو ميسر للتجاوز والاندماج، من الأطروحة التى يعترض عليها فى الوقت نفسه؟ وذلك من منظور أكثر سمة وأكثر نفاذاً للديناميكية التى تتحكم بالسيوروتين؛ ولذا فإن "التراجع" و"التقدم" سيكونان سيوروتين أقل تعارضاً بشكل قطبى من أن يكونا وجهين للإبداعية نفسها.

"فكريس" و"لاونستان" و"هارتمان" قد اقترحوا تعبيراً شاملاً وتوليفاً: لقد تكلموا عن "التراجع التقدمي"؛ وذلك للإشارة إلى السيورة المعقدة التى تصنع النفس بوساطتها معاني واعية جديدة بإحياء صياغات غير واعية عفا الزمان عليها. ويشير التأخر والتقدم بصورة أقل إلى

سيرورتين واقيتين متعارضتين من المصطلحات المجردة المأخوذة من سيرورة واقعية وحيدة، وإنهماا ليشيران فيها إلى حدين متطرفين: حد محض للتراجع، وحد لتقدم محض. فهل هذا، - فعلا - حلم واحد لا يملك أيضاً وظيفة سرية. ولا يجعل "نبؤيا" مخرجاً لصراعاتنا؟ وعلى العكس من هذا، هل هو رمز كبير وحيد، أبدعه الفن والأدب، فلا يغطس، ولا يعاود الغطس في العتيق من الصراعات ومن الدراما الفردية للطفولة أو الدراما الجماعية؟ أليس هذا هو المعنى الفعلي للإعلاء من ترقية المعاني الجديدة باستنفار الطاقات القديمة التي استثمرت بآدى، ذى بدء، فى الصور العتيقة. أليس للصور الأكثر تجديدا التي يستطيع الفنان، والكاتب، والمفكر أن يولدها قدرة مزدوجة على الإخفاء والإظهار، وعلى ستر القديم، على شكل الأعراض الحلمية أو العصابية، وعلى كشف الممكنات الأقل كمالات، والأقل حدوثا، وكأنها رمز لإنسان آت؟

ويستطيع التحليل النفسى، فى هذا الاتجاه، أن يحقق نثره بدوالة تفسير النصوص القديمة تفسيراً ثقافياً تاماً. وإنه لمن أجل هذا يجب عليه أن يتجاوز التعارض الضرورى، ولكن المجرد لتأويل لا يقوم إلا بسبر علم أعراض الحلم والعصاب، وتأويل يزعم أنه يجد فى الوعى انبعاث الإبداع. وكذلك يجب أيضاً بلوغ مستوى هذا التعارض وحمله نحو النضج، وذلك بغية الوصول إلى جدلية واقعية، حيث سيكون قد تم تجاوز البديل المؤقت الخادع للرجوع وللتقدم.

## ٢- وضع التفسير الفرويدى للنصوص القديمة

نقول فى البداية إن التأويل هو ما يسجله التحليل النفسى فى الثقافة، فكيف تفهم ثقافتنا بواسطة التمثل الذى يبعثه إليها التحليل النفسى؟ فليكن هذا التأويل جزئياً ومتحيزاً، وحتى غير عادل إزاء المقاربات الأخرى لظواهر الثقافة، فإن هذا يستحق أن يقال بآدى ذى بدء، ولكن هذا النقد ليس هو الأكثر أهمية: لأنه بفضل ضيقه، فإن التأويل الفرويدى يلامس الجوهرى. وكذلك، ألا يحب أولاً رسم حدود هذا التفسير للنص القديم للثقافة؛ وذلك لكى يتمكن المرء من بعد من وضع نفسه بصورة أفضل فى مركز دائرته، ويتبنى موقع القوة. ومهما تكن الانتقادات شرعية، فيجب عليها أن تخلق السبيل لإدارة المرء فى تثقيف نفسه وإعطاء النقد نفسه للشك بنفسه بكل العقلانيات وبكل التبريرات التى تصدر عن التحليل النفسى نفسه. ولهذا، وعلى عكس ما هو شائع فى الاستعمال، فإننا سنستند إلى النقد (الجزء الثانى) بغية أن نحافظ فيها على طريقة التفكير الحر (الجزء الثالث) والعرض الإرشادى للإرادة والذى طورناه حتى اللحظة الراهنة (الجزء الأول).

## ١- حدود مبدأ التأويل الفرويدى للثقافة

إن ما يجعل كل مواجهة للفرويدية صعبة مع النظريات الأخرى للثقافة، هو أن مبدعها لم يقترح على الإطلاق بنفسه فكرة حول حدود تأويله: إنه يقبل بوجود فرائز أخرى غير تلك التى يدرسها، ولكنه لا يقترح الإحصاء الكامل. فهو يتكلم عن العمل، وعن الرابطة الاجتماعى، وعن الضرورة، وعن الواقع، ولكن من غير أن يدع المرء يرى كيف يستطيع التحليل النفسى أن يربط نفسه مع علوم أو مع تأويلات أخرى غير تأويلاته، وإنه ليكون هكذا: إن تحيره الشديد يتركنا فى حيرة مفيدة. وكل واحد يتحمل مسؤولية وضع التحليل النفسى فى رؤيته للأشياء.

ولكن كيف نتوجه فى البداية؟ يمكن لواحدة من ملاحظتنا الأولية أن تقوم بدور المرشد: إن فرويد يفهم مجموع ظاهرة الثقافة - وحتى الحدث الإنسانى - ولكنه يصنعها من وجهة نظر. وقد يعنى هذا أنه إلى جانب النماذج - نموذج النموذج الاقتصادى، والنموذج الوراثى - وليس إلى جانب المضمون المؤول، يجب البحث عن مبدأ التأويل الفرويدى للثقافة.

فما هو الأمر الذى لاتسمح هذه النماذج بفهمه؟ إن تفسير الثقافة بثمنه العاطفى لذة وألما وبأصوله النفسية وكيونته الوراثة، ليعد بكل تأكيد جد مضيء، وسنقول بعد قليل إن الرسمى الهائل لمثل هذا الجهد يقيم علاقة قرى بالنسبة إلى الأساس منه مع ماركس ونيتش، وذلك لإزالة القناع عن الوعى "الزائف"، ولكن يجب ألا ينتظر المرء من هذا المشروع غير نقد من النوع الأصيل. ويجب على المرء خصوصا ألا يطلب منه مايمكن أن نسميه نقد الأسس. فهذه مهمة منهنج آخر: وكذلك يجب ألا يطلب منه تفسيرا للتعبير النفسية فى النص القديم - للحلم فى العمل الفنى، وللأعراض المرضية فى العقيدة الدينية - ولكن أن يطلب منه منهجا فكريا، يطبق على السلوك الإنسانى فى مجموعه، أى على الجهد بغية الوجود، وعلى الرغبة فى الكيونة، معاصرا لهذه الرغبة، وعلى العديد من الوسائط التى يسمي الإنسان بها لكى يمتلك التأكيد الأكثر أصالة الذى يمكن جرده ورغبته.

وتتمثل المهمة الأكثر استعجالا للأنثروبولوجيا الفلسفية اليوم فى تفصل الفلسفة الفكرية وتفسير النص القديم للمعنى. ولكن "بنية الاستقبال" التى يمكن أن يكتب فيها علم النفس الفرويدى الواصف، وكذلك نماذج أخرى لتفسير النصوص القديمة الغريبة على التحليل النفسى، تحتاج فى معظمها إلى البناء. وليس هذا هو المكان الذى نحاول هذا الأمر فيه. وكذلك فهل من الممكن ملاحظة بعض المناطق الحدودية، فى داخل هذا الحقل الواسع، متخذين من نظرية الوهم محكا كنا قد رأينا معناه المركزى عند فرويد.

تتجلى فائدة المتصور الفرويدى للوهم فى رسم الكيفية التى تشيد فيها التمثيلات التى تجعل الألم محمولا، والتى "تواسى"، وليس فقط التى تشيد على التخلى الفريزى، ولكن انطلاقا من هذا التخلى: إن الرغبات وحركاتها الاستثمارية والمضادة للاستثمار هى التى تصنع جوهر الوهم كله. وإنه بهذا المعنى قد استطعنا القول إن نظرية الوهم هى نفسها نظرية اقتصادية من طرف إلى طرف. ولكن الاعتراف بهذا يعنى أيضا التخلى، لكى يبحث فيه عن تأويل شامل لظاهرة القيمة، التى تستطيع وحدها أن تكشف عن فكر أكثر بالنسبة إلى ديناميكية التصرف.

وكذلك، فإننا لم نحل لغز السلطة السياسية عندما قلنا إن العلاقة بالزعيم تستنفر استثمارا شبقيا كاملا ذا سمة لواطية، وإننا لم نحل أيضا لغز "سلطة القيم" عندما فرزنا فى قتهيل الظاهرة الأخلاقية صورة الأب والتطابق مع هذه الصورة الذى هو أستيهامى بمقدار ما هو واقعى؛ وشيئا آخر يكون أساس الظاهرة، مثل السلطة أو القيمة، وشيئا آخر يكون الثمن العاطفى للتجربة التى نقوم بها، سواء كان لذة، أو كان ألم العيش الإنسانى.

إن هذا التمييز بين قضايها الأساس وقضايها الاقتصاد الفريزى هو تمييز مبدئى بكل تأكيد: إنه على الأقل يرسم حدا للتأويل الذى يتحكم به النموذج الاقتصادى، فهل سنقول إن هذا التمييز سيبقى جد نظرى، ولن يؤثر فى أى وقت من الأوقات على متصور التحليل النفسى، وبدرجة أقل على عمل المحلل النفسى؟ ويبدو لى، على العكس من ذلك، أن هذه الحدود للتحليل النفسى تبدو بشكل جد عملى فى المفهوم الفرويدى "الإعلاء"، الذى هو فى الواقع مفهوم غير نقى، خليط، ويركب من غير مبدأ بين وجهة نظر اقتصادية ووجهة نظر أخلاقية. وأما فى الإعلاء، فإن الفريزة الجنسية تعمل فى مستوى "عال"، هذا على الرغم من أننا نستطيع أن نقول إن الطاقة المستثمرة فى أشياء جديدة هى عين الطاقة التى كانت، من قبل، مستثمرة فى موضوع جنسى. ولاتكشف وجهة النظر الاقتصادية إلا عن هذا التتابع فى الطاقة، ولكنها لا تكشف عن جديد القيمة الذى وعد به هذا التخلى وذلك الترحيل. وإننا لنخفى المشكلة استحياء، إذ نتكلم عن الهدف وعن الموضوع الاجتماعى المقبولين: لكن المصلحة الاجتماعية هى معطف من الجهل نرميه على مشكلة القيمة التى يلعب الإعلاء بها.

وهكذا فإن معنى الوهم الدينى نفسه مشكوك فيه. ولقد قلنا ذلك، فرويد لا يتكلم عن الله، ولكنه يتكلم عن إله البشر. وليس ما يستوجب على علم النفس أن يحل جذريا قضية "الأصل الجذرى للأشياء"، وذلك لكى يكون الكلام كما يتكلم ليبنتز. ولكنه مسلح جيدا لكى يزيل قناع التمثيلات الطفلية القديمة التى تعيش هذه القضية من خلالها. ولا يعد هذا التمييز فقط تمييزا مبدئيا، فهو يخص عمل المحلل النفسى. وليس هذا المحلل لاهوتيا، ولا هو مضاد للاهوتى. فهو بوصفه محللا، مصاب بالعمه، وهذا يعنى أنه غير كفء، وأنه لا يستطيع أن يقول، بوصفه محللا، إذا كان "الله" ليس سوى استيهام الله. ولكنه يستطيع أن يساعد مريضه كى يتجاوز الأشكال الطفلية والعصابية للاعتقاد. وعلى هذا أن يقرر - أو أن يعترف - إذا لم يكن دينه سوى هذين الاعتقادين الطفلى والعصابى اللذين اكتشف التحليل اتباعهما؛ وإذا لم يصمد اعتقاده: الطفلى والعصابى لهذا الامتحان النقدى، فهو غير جدير بالاتباع، ولكن حينئذ لا يكون ثمة شيء قد قيل لا من أجل الإيمان بالله ولا ضده، وإنى سأقول، بلسان آخر: يجب أن يموت الدين لكى يلد الإيمان، وذلك إذا كان يجب أن يكون الإيمان شيئا آخر غير الدين.

فإن يفرض فرويد شخصا هذا الضرب من التمييز، فلا قيمة لذلك؛ فرويد هو Aufklärer، رجل من القرن الثامن عشر. وإن عقلانيته، كما يقول هو نفسه، وجوده ليسا ثمرة لتأويل الوهم الدينى الذى يريده أن يكون شاملا، ولكنهما الافتراض المسبق لذلك. ولذا، فإن يغير اكتشاف الدين بوصفه وهما شروط الوعى تغييرا عميقا، فإن هذا لا يكون مشكوكا فيه، وإننا سنقوله بكل القوة المرغوب فيها فيما بعد. ولكن ليس للتحليل النفسى منفذ إلى قضايا الأصل الجذرى؛ وذلك لأن وجهة نظره اقتصادية واقتصادية فقط.

وسأحدد أيضا - وبشكل أكبر قليلا - ما يحدث، فى نظرى، الضعف فى التأويل الفرويدى للظاهرة الثقافية فى مجموعها وللوم على نحو خاص: إن الوهم، بالنسبة إلى فرويد، تمثيل لا يتناسب معه أى واقع: إن تعريفه إيجابى. وإذا كان ذلك كذلك، أفلا توجد وظيفة للخيال الذى يتملص من التناوب الإيجابى للواقع وللمؤقت؟ لقد تعلمنا، بالتوازي مع الفرويدية وبشكل مستقل عنها، أن الأساطير والرموز تحمل معنى يخرج عن إطار هذا التناوب. وثمة تفسير آخر للنص القديم، متميز من التحليل النفسى وأكثر قربا من ظاهراتية الدين، يخبرنا بأن الأساطير ليست حكايات خرافية، أى حكايات "مغلوبة"، و"غير واقعية". فهذا التفسير القديم للنص يفترض مسبقا، إزاء كل نزعة وضعية، أن "الحقيقى"، وأن "التواقى" لا يختزلان إلى ما يمكن أن يتم اختباره عن طريق الرياضيات أو التجريب، ولكنه يخص أيضا علاقتنا بالعالم، وبالكائنات، وبالكائن؛ وإن هذه العلاقة هى التى تبدأ الأسطورة بسيرها، سائرة فى ذلك على نهج تخيلى.

وإن هذه الوظيفة للخيال التى عرضها جيدا كل من: سبينوزا، وهيجل، وشيلينج، وإن كان ذلك بشكل مختلف، وقد كان فرويد جد قريب من الاعتراف بها، وجد بعيد فى الوقت نفسه. وما كان يقربه، هو "مارسته" للتأويل، وأما ما كان يبعده، فهو "التنظير" لـ "علم النفس الواصف"، أى الفلسفة الضمنية للنموذج الاقتصادى نفسه، فمن جهة، إزاء النزعة المادية والبيولوجية المهيمنتين فى علم النفس، نجد أن فرويد قد حدد كل نظريته الخاصة بالتأويل، فإن يقوم المرء بالتأويل هو أن يذهب من معنى جلى إلى معنى خفى: يتحرك التأويل كليا فى إطار علاقات للمعنى، ولا يفهم علاقات القوة (الكبت، وعودة المكبوت) إلا بوصفها علائق للمعنى (رقابة، إخفاء، تكليف، انزياح).

ولم يساهم أحد سوى فرويد بقطع فتنة الحدث ومعرفة إمبراطورية المعنى، ولكن فرويد تابع فى تسجيل كل مكتشفاته فى الإطار الوضعى نفسه الذى تهدمه بالأحرى. ولقد كان للنموذج الاقتصادى بهذا الخصوص دور جد غامض: إنه دور كشفى، عن طريق سبر أعماق هو أمكن من

النفاذ إليها - وهو دور محافظ، عن طريق الاتجاه الذى شجعه لتسجيل كل علاقات "المعنى" بلفظ الهيدروليك العقلي. ولقد هشم فرويد، عن طريق الوجه الأول، وجه الاكتشاف، الإطار الوضعي للتفسير. وأما عن طريق الوجه الثانى، وجه التنظير، فقد عزز هذا الإطار، وسمح "لطاقاة الذهنية" الساذجة التى كانت تعيش فى المدرسة فسادا بالوجود.

سيكون من مهمة أنثروبولوجيا الفلسفة أن تقطع هذا الغموض فى داخل علم النفس الواصف الفرويدى، وأن تنظم معا مختلف أساليب تفسير النص المعاصر، وخصوصا أسلوب فرويد وأسلوب ظاهراتية الأساطير والموز. ولكن هذه المهمة لن تستطيع أن تنظم هذه الأساليب المختلفة فيما بينها إلا إذا جعلتها تابعة لهذا التفكير الأساس الذى أشرنا إليه سابقا.

يحكم هذا الحد لبدا النموذج "الاقتصادي" بدوره مبدأ النموذج "الوراثي". وكما رأينا ذلك، فإن فرويد يفسر وراثيا مالميس له حقيقة وضعية. ويأخذ الأصل التاريخي مكانه (بالمعنى التناسلي)، وبالمعنى التطوري للكائن الفرد) من الأصل الأخلاقي أو من الأصل الجذري، وإننى لأفسر بهذا العمى لكل وظيفة أخرى للوهم الذى لن يكون اعوجاجا للواقع الإيجابي. الغياب الكلى للقائده، عند فرويد، بالنسبة إلى كل مالميس تكرارا بسيطا لشكل عتيق أو طفلى، وإلى حد ما، مالميس "عودة للمكبوت" فقط. وهذا مدمش فى حالة الدين: إن كل ما أمكن إضافته إلى العزاء البدائي، وتعطيه الآلهة المصعنة على صورة الأب، إنما هو من غير أهمية. وإذا كان هذا هكذا، فمن ذا الذى يستطيع أن يحسم إذا كان معنى الدين يكمن بالأحرى فى عودة الذكريات المرتبطة بقتل أب العشيورة، وليس فى التجديدات التى يبتعد الدين بها عن نموذج البدائي؟ وهل يكمن المعنى فى تصحيح القديم عن طريق الجديد<sup>(١)</sup>؟ لا يستطيع أن يقرر فى هذا الأمر تفسير وراثي، ولكن الذى يستطيع أن يقرر هو الفكر الجذري، مثل فكر هيجل مثلا فى "مروس حول فلسفة الدين". ومادام هذا هكذا، فإن هذا الفكر ينطبق على تقدم التمثيل الديني. وليس على وجهه التكراري.

ويرتبط هذا الشك المتعلق بحق النموذج الوراثي ارتباطا وثيقا بالسؤال السابق لحدود النموذج الاقتصادي: يمكن فعلا للخيال الأسطوري الشعري، فى وظيفته القائمة على السبر الأنطولوجي، أن يكون أداة لهذا التصويب المجدد، الموجه فى الاتجاه المعاكس للتكرار العتيق؛ ولذا، فإنه يوجد تاريخ تقدمي للوظيفة الرمزية، وللخيال. وهو لا يلتقي التاريخ التراجعي للوهم بوصفه "عودة للمكبوت" فقط. ولكن هل نحن فى وضع نستطيع معه أن نميز بين هذين التاريخين، بين هذا الإعلاء وهذا الانكفاء، بين هذا الإبداع وهذا التكرار؟

وهنا ينقصنا يقيننا. فنحن نعلم أن تمييز الحدود هذا، وإن كان له ما يدعمه، فإنه لا يتميز بدوره من التبريرات ومن العقلانيات التى يزيل التحليل النفسى قناعها. ولهذا السبب، نحتاج أن نترك نقدنا معلقا، وأن نهب أنفسنا من غير دفاع لشك الوعى بنفسه عن طريق المحلل النفسى، إذ ربما يبنو فى نهاية هذا المسار، أن "مكان" التحليل النفسى. فى قلب الثقافة المعاصرة يبقى. ويجب أن يبقى غير محدد، مهما طال الزمن، مادامت معرفته لم تستوعب بعد، وذلك على الرغم من حدوده، وربما بفضل حدوده. وإن المجابهة مع تأويلات أخرى للثقافة. ليست من الخصوم، ولكنها متقاطعة، ستساعدنا للقيام بهذه الخطوة الجديدة.

٢ - ماركس ، نيتشه، فرويد:

لم يعد مشكوكا فيه أن عمل فرويد، بالنسبة إلى وعى الإنسان الحديث، يساوى فى الأهمية عمل ماركس أو عمل نيتشه، فالقاربة بين هؤلاء الثلاثة من نقاد الوعى "الزيف" واضحة. ولكننا لا نزال بعيدين عن تمثل هذه الشكوك الثلاثة ببيدهيات الوعى بالذات، وبعيدين عن دمج هذه التمارين الثلاثة من الشك فى نواتنا؛ فنحن لا نزال متنبهين لاختلافاتهم، أى لا نزال فى النهاية

يقظون للحدود التي تفرضها الأحكام المسبقة لمصرهم على هؤلاء المفكرين الثلاثة، وإننا لا نزال - خصوصا - ضحايا الفلسفة الكلامية التي يحبسهم فيها ورثتهم: لقد نفى ماركس إلى الاقتصاد الماركسي وإلى نظرية الوعي المنعكس؛ وإن نيتشه قد سحب إلى جانب النزعة الأحيائية، وإلا يكن ذلك قبال المناقحة عن العنف؛ وأما فرويد، فقد أقام في طب الأمراض العقلية، وتزجيا بزى غريب لنزعة تضמיד جنسى تبسيطى.

وإنى لأعتقد أن معنى الإنسان الحديث المأخوذ من هؤلاء المفسرين الثلاثة بالنسبة إلى عصرنا، لن يستطيع أن يستقيم إلا بالاقتران معا.

فلقد قام ثلاثتهم، بادئ ذى بدء، بالهجوم على الوهم نفسه، على هذا الوهم المكلل باسم فاتن: إنهم هاجموا وهم وعى الذات. ويعد هذا الوهم ثمرة لأول نصر، كما يعد دحرا لوهم سابق: إنه وهم الشيء. ويعلم الفيلسوف الذى تربى فى مدرسة ديكرات أن الأشياء مشكوك فيها، وأنها ليست كما تبدو. ولكنه لا يشك بأن الوعى ليس هو كما يبدو لذاته، إذ فيه يلتقى المعنى والوعى بالمعنى. فمنذ ماركس، ونيتشه، وفرويد ونحن نشك فيه. فبعد الشك بالشيء، دخلنا فى الشك بالوعى.

ولكن أساتذة الشك الثلاثة هؤلاء ليسوا أساتذة مذهب الشك، إنهم بكل تأكيد ثلاثة من عظماء "الهدم"، ومع ذلك، فإن هذا نفسه يجب ألا يضللنا، وإن الهدم، كما يقول هايدجر فى:

"Sein und Zeit"، لحظة من لحظات كل تأسيس جديد. "منهدم" العوالم الخلفية يعد مهمة إيجابية، بما فى ذلك هدم الدين، بما أنه، تبعا لكلمة نيتشه، "أفلاطونية بالنسبة إلى الشعب". وأنه بعيدا عن الهدم، فإن السؤال يطرح لمعرفة ما يعنى الفكر، والعقل، وحتى الإيمان.

ومادام هذا هكذا، فإن الثلاثة كلهم يستخلصون الأفق بالنسبة إلى كلام أكثر أصالة، وبالنسبة إلى هيمنة جديدة للحقيقة، ليس فقط عن طريق نقد "مهدم"، ولكن عن طريق اختراع فن للتأويل.

ولقد انتصر ديكرات بالشك على الشيء عن طريق بدهية الوعى. أماهم، فقد انتصروا بالشك على الوعى من طريق تفسير المعنى، ويعد الفهم، انطلاقا منهم، تفسيرا للنصوص القديمة: لم يعد البحث عن المعنى، من الآن فصاعدا، تهجية لوعى المعنى، بل إنه صار فى تفكيك التعابير. وما يجب مواجهته إذن، ليس شكًا ثلاثيا، ولكن مكرًا ثلاثيا. فإذ كان الوعى ليس كما يعتقد أنه كائن، فإن علاقة جديدة يجب أن تتأسس بين مظهر الشيء وواقعه. فالفتة الأساس للوعى، بالنسبة إلى ثلاثتهم، هى العلاقة "الخفية - الظاهرة" أو، إذا كنا نفضل، هى "صنع - تجلى".

فليماند الماركسيون فى نظرية "الانعكاس"، وليناقض نيتشه نفسه إذ يجزم بخصوص النزعة "المنظرية" لـ "إرادة القوة"، وليؤسفر فرويد مع "رقابته" ومع "حاجبه"، ومع "تنكراته": إن الجوهرى ليس فى هذه الارتباكات، ولا فى هذه الطرق المسدودة، إن الجوهرى هو أن الثلاثة يبدعون مع ما يمتلكون من أدوات، أى مع أحكام العصر المسبقة وضدها، وعلم وسيط للمعنى، ولا يخترل إلى الوعى المباشر للمعنى.

ومحاوله الثلاثة جميعا، بطرق مختلفة، هو جعل مناهجهم "الواعية" للتفكيك تكتفى بالعمل "غير الواعي" للتشغير الذى يعزونه إلى إرادة القوة، وإلى الكائن الاجتماعى، وإلى النزعة النفسية غير الواعية. فلكل مكر ومكر ونصف. ولقد تمثل ذلك بالنسبة إلى فرويد فى اكتشاف "علم الأحلام": يتخذ المحلل إراديا المسار المعاكس للمسار الذى اتخذته الحال من غير أن يريد أو من غير أن يعلم، فى "عمل الحلم".

ومنذ هذه اللحظة، فإن ما يميز كلا من ماركس، وفرويد، ونيتشه فى الوقت نفسه هو منهمج التفكيك والتماثل الذى يصنعونه لأنفسهم عن سيرورة التشغير التى يعيرونها إلى الكائن غير الوعى.

وليس من الممكن أن يكون الأمر غير ذلك، والسبب لأن هذا المنهج وهذا التمثيل يغطى بعضهما بعضا، ويتحقق بعضهما من بعض.

وهكذا، فإن معنى الحلم عند فرويد - وبشكل عام أكثر، معنى الأعراض وصياغات التوافق، بصورة أكثر عموما أيضا، معنى التعبيرات النفسية في مجموعها - لا ينفصل عن "التحليل" بوصفه تكتيكا لتفكيك الشفرة. ويمكننا أن نقول، بهذا المعنى غير المتشكك، إن هذا المعنى هو المعنى الذى رفعه التحليل عليا، بل هو الذى خلقه، وإنه إذن نسبي لزاء مجموع الإجراءات التى تؤسسه. ويمكننا أن نقول هنا، ولكن بشرط أن نقول العكس: إن تماسك المعنى المكتشف هو الذى يتحقق من المنهج. وبالإضافة إلى ذلك، فإن ما يبرر المنهج هو أن المعنى المكتشف لا يرضى الفهم فقط عن طريق معقولة أعظم من فوضى الوعي الظاهر، ولكنه يحرر الحال أو المريض، وذلك عندما يصل هذا إلى معرفته، وإلى استحواذة، وباختصار عندما يصبح حامل المعنى بوعى منه هذا المعنى، الذى لم يكن يوجد حتى الآن إلا خارجه، "في" لاوعيه، وثم "تي" وعى المحلل.

وإن هذا المعنى الذى لم يكن معنى إلا بالنسبة إلى الآخر، فإنه ما إن يصبح معنى من أجل ذاته على نحو واع حتى يريد المحلل أن يقوم بتحليله. وثمة قرابة تكتشف بالمناسبة نفسها أيضا بين ماركس، وفرويد، ونييتشه: فنحن نقول إن هؤلاء الثلاثة يبدؤون بالشك المتعلق بأوهام الوعي، وأنهم ليتابعون بحيلة تفكيك الشفرة. وهؤلاء الثلاثة إذ هم بعيدون عن أن يكونوا مشتتين "بالوعي"، فإنهم يتطلعون إلى توسعه. فما يريده ماركس، هو تحرير التطبيق العملى (praxis) عن طريق معرفة الضرورة، ولكن هذا التحرير لا ينفصل عن "امتلاك الوعي" الذى يرد بانتصار على خداع الوعي الزائف. وما يريده نييتشه هو زيادة قدرة الإنسان، وإنشاء قوته. ولكن ما يريده بقوله لإرادة القوة يجب أن تغطيه وساطة أرقام "الإنسان الأعلى"، و"عودة الكبوت"، و"الديونيسوس". وهذه أمور من غيرها فإن هذه القوة لن تكون سوى العنف من جانب. وأما ما يريده فرويد، فهو أن المحلل، إذ يتبنى المعنى الذى كان غريبا عنه، فإنه يوسع حقل وعيه، ويحيا بصورة أفضل. وإنه ليكون أخيرا أكثر حرية، وإذا أمكن، فأكثر سعادة. وتحدث أولى التحيزات الموجهة إلى المحلل النفسى عن "الشفاء بوساطة الوعي" - وإن الكلمة دقيقة - بيد أن هذا مشروط بالقول إن التحليل يريد أن يستبدل الوعي الوسيط الذى يهذب: مبدأ الواقع بالوعي المباشر الكاتم. وهكذا، فإن الشاك نفسه الذى يصف الذات بأنها "صعلوك فقير"، خاضع لثلاثة أسيا: الهذا، والأنا العليا، والواقع أو الضرورة، ليعد أيضا المفسر الذى يجد ثانية منطق مملكة عدم المنطق، والذى يتجرأ، على استحياء وخفر لامثيل لهما بإنهاء دراسته حول "مستقبل الوهم"، وذلك باستدعاء الإله اللوغوس، ذى الصوت الضعيف ولكن الذى لا يتعب، الله ليس القدير، ولكن الفعال على المدى الطويل فقط.

### ٣- دوى التفسير الفرويدى للنص القديم فى الثقافة.

هذا ما أراد أن يفعله هؤلاء المفسرون الثلاثة من أجل الإنسان المعاصر، ولكننا لانزال بعيدين عن تمثيل اكتشافاتهم، كما لانزال بعيدين عن فهمنا لأنفسنا تماما عن طريق التأويل، التأويل الذى يقدمونه لنا عن أنفسنا. ويجب على المرء أن يعترف بأن تأويلاتهم لاتزال تعوم على بعد منا، وأنها لم تجد مكانها الدقيق، إذ بين تأويلهم وفهمنا، لا يزال البعد واسعا. وأكثر من هذا، فنحن لسنا لزاء تأويل موحد يجب علينا أن نتمثله معا. ولكننا لزاء ثلاثة تأويلات، عدم الاتفاق بينها أكثر ظهورا من القرابة. وما زالت لاتوجد أى بنية للاستقبال، ولا أى خطاب متتابع، ولا أى أنثروبولوجيا فلسفية يكون كل واحد منها قادرا على دمج الآخر، وعلى دمج تفسير النص القديم لدى ماركس، ولدى نييتشه، ولدى فرويد فى وعينا. ذلك لأن تأثيراتهم الصادمة تتراكم، وقدراتهم على الهدف تتجمع، من غير أن تترابط تفسيراتهم فيحتضنهم وعى موحد جديد. ولهذا

يجب الاعتراف أن معنى التحليل النفسي، بما أنه حدث داخلي في ثقافتنا الحديثة، يبقى معلقا، ويبقى مكانه غير محدد.

#### ١- مقاومة ضد الحقيقة

إنما كان هذا هكذا، فإنه لمن الملاحظ أن التحليل النفسي يكشف بنفسه عن طريق ترسيماته التأويلية الخاصة عن هذا التأخير، وعن هذا التعليق لوعي الحدث الذي تمثله بالنسبة إلى الثقافة: إن الوعي، كما يقول التحليل النفسي، "يقاوم" فهم نفسه. ولقد قاوم "أوديب" أيضا ضد الحقيقة التي يعرفها كل الآخرين. وقد كان يفرض أن يعرف نفسه في هذا الرجل الذي كان هو ذاته يلعبه. فمعرفة النفس هي المأساة الحقيقية، وهي مأساة من الدرجة الثانية. وأما مأساة الوعي - مأساة الرفض والغضب - فتصاعف مأساة البدء، مأساة الكينونة بوصفها كذا، مأساة ارتكاب المحارم، ومأساة قتل الأب. وإن فرويد ليتكلم بجلاء عن هذه "المقاومة" ضد الحقيقة في نص مشهور، وغالبا ما يستشهد به: "إنه صعبة التحليل النفسي (١٩١٧). وإنه ليقول فيه إن التحليل النفسي هو آخر "الإهانات الشنيعة" التي "تكابدها النرجسية. وحب الإنسان لنفسه عموما نتيجة للاستثمار العلمي حتى الآن". كانت هناك بادئ ذي بدء، الإهانة الكونية التي عاقبه بها كوبرنيك، وذلك بهدم الوهم النرجسي الذي يكون تبعا له بيت الإنسان مرتاحا في وسط الأشياء. ثم كانت الإهانة البيولوجية، وذلك عندما وضع داروين نهاية لادعاء الإنسان بأنه كائن مقطوع عن مملكة الحيوان. وأخيرا، جاءت الإهانة النفسانية: إن الإنسان - الذي كان يعلم من قبل - ليس سيد الكون، ولا سيد الأحياء، قد اكتشف أنه ليس سيدها حتى لنفسه. فالتحليل النفسي يتجه بخطابه إلى الأنا: "أنت تعتقد أنك تعرف كل مايجري في روحك، منذ اللحظة التي يكون فيها ذلك مهما بما فيها الكفاية، وذلك لأن وعيك يعلمك إياه حينئذ. وإنك عندما تبقى من غير معلومة عن شيء قائم في روحك، فإنك تقبل، باطمئنان تام، بأن ذلك الشيء لا يوجد فيها. بل إنك لتذهب إلى الزعم بأن "النفس" متطابقة مع "الوعي"، أي أنك تعرف هذا، وإن هذا ليكون على الرغم من البراهين الأكثر بدهاء بأنه يجب أن تحدث في حياتك النفسية أشياء كثيرة يمكنها ألا تنكشف إلى وعيك. فدع نفسك إذن تستعلم حول هذه النقطة". "وإنك لتصرف كما لو أنك ملك مطلق يكتفي بمعلومات يعطيه إياها أصحاب الرتب العالية في البلاط، فلا ينزل إلى الشعب لكي يسمع صوته. فادخل إلى ذاتك عميقا وتعلم أولا أن تعرف نفسك، وحينئذ ستفهم لماذا ستقع مريضا، بيد أنك ربما تتجنب أن تصبح كذلك" (دراسات في التحليل النفسي التطبيقي. ص ١٤-١٤٦).

"دع نفسك إذن تستعلم حول هذه النقطة - ادخل إلى ذاتك عميقا، وتعلم أولا أن تعرف نفسك": هكذا يفهم التحليل النفسي اندماجه الخاص في الوعي المشترك، وذلك على هيئة تثقيف أو توضيح، ولكنه تثقيف يواجه مقاومات النرجسية البدائية الملحة، أي هذا الشبق الذي لا يستثمر نفسه كاملا على الإطلاق في الأشياء، ولكن الأنا تحتفظ به لنفسها. ولهذا، فإن هذا التثقيف للأنا يعاش بالضرورة بوصفه إهانة، وبوصفه جرحا في شبق الأنا. وبغض، موضوع الإهانة النرجسية بضوء حاد كل ما جئنا على قوله حول الشك، والمكر، وتوسع حقن الوعي: إننا نعلم الآن أن المهان ليس هو الوعي، ولكنه ادعاء الوعي، بل إنه شبق الأنا. وإننا لنعلم أن ما هو مهان، إنما هو - على وجه التحديد - أفضل وعي، وهو الوضوح، وهو المعرفة العلمية. هذا ما يقول فرويد بعقلانية. ولنقل بشكل أوسع إن الوعي قد انزاع عن تركزه على ذاته، وفك انشغاله المسبق، ونقله كوبرنيك نحو الكون الواسع، كما نقله داروين نحو العبقرية المتحركة للحياة، وذلك كما نقله فرويد نحو الأعماق المظلمة للنفس. وإن الوعي ليزداد هو



نفسه، إذ يتركز حول آخره: الكون، البيو، النفس. وإنه ليجد ذاته ضائعا. إنه ليجد ذاته، متفقا ومستنيرا، ضائعا مع ذلك، ورنجسيا.

## ٢- ردود الفعل "المباشرة" للوعي المشترك

إن هذا الانزياح بين تأويل الثقافة الذى يحمله التحليل النفسى والفهم الذى يستطيع الوعى المشترك أن يأخذه من هذا التأويل، ليس - إن لم يكن كليا، فجزئيا على الأقل - حيرة هذا الوعى المشترك. ولقد قلنا فى الأعلى إن التحليل النفسى ليجد مكانه بصعوبة فى الثقافة: إننا لنعلم الآن أننا لا نأخذ وعيا بمعناه إلا من خلال التمثيلات المبتورة التى تحييبها مقاومات نرجسيتنا.

إن هذه التمثيلات المبتورة هى التى نلتقيها فى مستوى "التأثيرات" القصيرة وردود الفعل "المباشرة". ويكون مستوى التأثيرات "القصيرة"، هو مستوى التصميم. ومع ذلك، فإن الأمر ليس من غير فائدة أن يقف المرء لحظة على هذا المستوى: لقد شمل التحليل النفسى خطر الحكم عليه، مدحا أو نذا، فى هذا المستوى من التصميم: منذ اللحظة التى قام فيها فرويد بمحاضراته، وبشر كتبه، وبالتوجه إلى غير المحللين، ولقد عمل على وضع التحليل النفسى فى الميدان العام. ومهما كان، فثمة شىء كان قد قيل، وإنه ليقلت منذ البداية من العلاقة البين شخصية المحددة للطبيب ومريضه. ومن هنا، فإن انتشار التحليل النفسى خارج الإطار العلاجى ليعد حدثا ثقافيا هائلا. وقد جعل علم النفس الاجتماعى من هذا الأمر بدوره موضوعا للتحقيق العلمى، وللقياس، وللتفسير.

لقد نفذ التحليل النفسى إلى الجمهور بادئ ذى بدء بوصفه ظاهرة كلية لكشف المستور. وبهذا أصبح جزء مخبوء صامت من الإنسان عاما. ولذا، "فنحن" نتكلم عن الجنس، و"نحن" نتكلم عن الشذوذ، وعن الكبت، وعن الأنا العليا، وعن الرقابة. وبهذه المناسبة، فإن التحليل يعد حدثا "للنحن"، وموضوعا "للثروة"، ولكن تواطؤ الصمت يعد هو أيضا حدثا "للنحن"، وإن الخبث ليس أقل ثروة من الكشف، فى ساحة عامة، عن سر كل واحد أصبح هو سر بوليبشنيك.

ولم يعد أحد يعلم ماذا تفعل بكشف هذا المستور، لأن سوء الفهم الكلى يبدأ هاهنا. فعلى مستوى المؤثرات "القصيرة"، فنحن نريد أن نستخلص مباشرة من التحليل النفسى أخلاقا مباشرة، وإننا حينئذ لنستخدم التحليل النفسى بوصفه نسقا من "التبرير" من أجل مواقف أخلاقية لم تكابد فى أعماقها شل التحليل النفسى، بينما أراد التحليل النفسى أن يكون على وجه التحديد تعبئة لفصح كل التبريرات. وهكذا، فإن بعضهم يطلب من التحليل النفسى أن يقر تربية من غير قيود - ذلك لأن العصاب إنما يأتى من الكبت - وأنهم يميزون فى فرويد المنافع الخفى المستتر عن الإبيقورية الجديدة. وأما الآخرون، فإنهم إذ يستندون إلى نظرية مراحل النضج والانجماع وإلى نظرية الشذوذ والتراجعات، فقد استنفروا التحليل النفسى لصالح الأخلاق التقليدية: ألم يحدد فرويد الثقافة عن طريق التضحية بالفرائز الجنسية؟

إنه لحقيق، بالنسبة إلى المقاربة الأولى، أننا قد نتردد حول هذا الذى أرادته فرويد فعلا، وإنه لن الممكن أن نكون مشدودين إلى تحليل نفسى "وحشى" للتحليل النفسى: ألم ينافح فرويد جماهير عن "برجوازية" النظام الأحادى فى الزواج، بينما كان ينافح سرا عن "ثورية" الانتعاش؟ ولكن الوعى الذى يطرح هذا السؤال، ويحاول أن يفلق فرويد فى هذا التعاقب الأخلاقى إنما هو وعى لم يتجاوز الامتحان النقدى للتحليل النفسى.

إن الثورة الفرويدية هى ثورة تشخيص الأمراض، وثورة الوضوح البارد، وثورة الحقيقة المجردة. ويمكن القول مباشرة إن فرويد لم يكن يبشر بأى شىء أخلاقى: "إننى لا أحمل أى عزاء"، وهكذا كان يقول فى نهاية "مستقبل الوهم". ولكن بعض الرجال حاول أن يثمن جهده بالتبشير. فهو عندما يتكلم عن الانحراف والانكفاء، فإنهم يتساءلون إذا كان هذا الذى يصف ويشرح هو العالم، أو هو البرجوازى الآتى من فيينا، الذى يبرر نفسه. وهو عندما يقول إن الإنسان

يقوده مبدأ اللذة، فإنهم يشككون - لكى يلوموه أو لكى يمتدحوه - بأنه يسرب تحت التشخيص الموافقة على نزعة أبيقورية غير معلن عنها، بينما هو يضع النظر غير المرضي للعلم على التصرفات الماكرة للإنسان الأخلاقي. وإليك سوء الفهم: يُصنى إلى فرويد وكأنه رسول، بينما هو يتكلم بوصفه مفكراً غير رسولي: إنه لا يحمل أخلاقاً جديدة، ولكنه يغير وعي هذا الذى يبقى المسألة الخلاقية مسألة مفتوحة. وإنه ليجبر الوعي بتغيير معرفة الوعي وبإعطائه مفتاح بعض حيله. ويستطيع فرويد أن يغير أخلاقنا على المدى البعيد، لأنه ليس أخلاقياً على المدى القريب.

٣- هل فرويد مفكر مأساوي؟

إن الوعي المشترك إذ يصحح ردود فعله السطحية فإنه يقدم لنفسه هيمنة التحليل النفسى فى العمق. ولقد رأينا أن الطريق القصير لايفضى إلا إلى سوء الفهم وإلى التناقضات: إنها تناقضات الأخلاق المباشرة المستخلصة من التحليل النفسى. وأما الطريق الطويل، فإنه سيكون طريق تحويل الوعي بالذات عن طريق الفهم غير المباشر لعلامات الإنسان. فإلى أين سيقودنا هذا الطريق الطويل؟ إننا مازلنا لانعرف. ويعد التحليل النفسى ثورة غير مباشرة: إنها لاتنير الأخلاق إلا إذا غيرت نوعية النظرة، وغيرت فحوى كلام الإنسان عن نفسه. وهى إذ تكون أولاً عملاً للحقيقة، فإنها لا تدخل فى الفلك الأخلاقى إلا من خلال مهمة الصدق التى تقترحها.

لقد كنا نستطيع أن نعرف من قبل بعض خطوط القوة التى كان يمارس على طولها وضع الوزن على وعينا بوصفنا بشراً جديدين، ومأسميه فى هذه اللحظة الفهم المباشر لعلامات الإنسان. ونحن إذ نضع أنفسنا فى امتداد هذا الجهد العام لكشف المستور الذى يمارسه التحليل النفسى الأكثر بدائية فى التصميم، فإننا نستطيع أن نقول إن التحليل النفسى يجعل المرء يقطا إزاء مايسميه فرويد نفسه "قساوة الحياة". وإننا لنقول إنه لن الصعب أن يكون الواحد إنساناً: إذا كان التحليل النفسى يبدو أنه يدافع مرة بعد مرة فى صالح "تخفيض" التضحية بالفرائز الجنسية عن طريق إطلاق المنوعات الاجتماعية، ومن أجل القبول بهذه التضحية، بفضل خضوع مبدأ اللذة لمبدأ الواقع؛ فليس هذا لأنه يعتقد بعمل "ديبلوماسى" مباشر بين السلطات التى تتصارع. فهو ينتظر كل شيء من تغير الوعي الذى يصدر عن فهم أكثر تواضعاً وأكثر تفصلاً للمأساة الإنسانية، من غير انشغال باستخلاص نتائج أخلاقية على نحو جد سريع.

لا يقول فرويد، كما يقول نيتشه إن الإنسان "حيوان مريض": إنه يوضح أن الأوضاع صراعية حتماً. فلماذا؟ إن هذا ليكون، أولاً، لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمتلك طفولة بهذا الطول، وهو الذى، بسبب هذا، يبقى طويلاً فى وضع غير مستقل. ولقد قيل بطرق متعددة إن الإنسان "تاريخى". ولقد قال فرويد: إنه يكون بادية ذى بدء، وإنه ليكون خلال زمن طويل، وهو يكون أيضاً على نحو سابق للتاريخ، وإن كل هذا ليكون بسبب قدره الطفولي. فالصور الكبرى - سواء كانت واقعية أم استيهامية - للأب، وللأم، وللإخوة والأخوات، وللأزمة الأوديبية، وللخوف من الإحصاء، فإنه لاشيء من كل هذا سيمتلك معنى بالنسبة إلى كائن لن يكون بشكل أساس فريسة لطفولته. وهى مشكلة تخص. كيف يصبح بالغاً. فهل نحن نعرف فقط ما سيكون عليه شعور البالغ بعقدة الذنب؟

إنها مأساة القدر الطفولي، وهى أيضاً مأساة التكرار. وإن مأساة التكرار هذه هى التى تصنع قوة كل التفسيرات الوراثية التى تكلمنا فى الأعلى حدودها البدئية. ونست هذه نزوة منهجية، ولكنها احترام للحقيقة التى كان فرويد يعود بها بلا كلل إلى البداية. ولذا، فإن الطفولة لن تكون قدراً، إذا لم يأخذ شيء ما الإنسان إلى الخلف بلا توقف. ولا يوجد أحد أكثر من فرويد حساسية إزاء مأساة التخلف هذا، وإزاء أشكاله المتعددة: عودة المكبوت، وميل للشبق نحو العودة إلى مواقف تم تجاوزها، ومشكلة عمل الحداد، وغياب حركية الشبق. ويجب ألا ننسى أن التأملات

حول غريزة الموت قد ولدت فى جزء كبير منها من هذا الفكر حول الميول للتكرار الذى لم يتردد فرويد من تقريبه إلى ميل العضوى نحو عدم العضوى: يتأمر تاناتوس مع العبقرية القديمة للنفس. مأساة تناقضات الشبق: إننا نعلم منذ الدراسات الثلاث التى اتجهت نحو الجنس أن طاقة الشبق ليست بسيطة، وأنها لا تمتلك وحدة موضوع، ولا وحدة هدف، وأنها تستطيع أن تتفكك وأن تأخذ طريق الفساد والانكفاء: لا يستطيع تعدد الترسيمية الفرويدية للغرائز - التمييز بين شبق الذات والشبق الغيري، وإعادة تأويل السادية والمازوخية بعد إدخال غريزة الموت - إلا أن يعزز هذا الشعور بالمسة التائهة للرغبة الإنسانية. وهكذا، فإن صعوبة العيش هى إذن - وربما خصوصا - صعوبة الحب، وصعوبة نجاح الحياة العاشقة.

وليس هذا كل شئ: تفترض كل هذه الحوافز أن التحليل النفسى لم يفعل شيئا سوى كشف المستور الجنسى. ولكن التحليل النفسى إذا كان يقترح بالإضافة إلى كونه يسير الأساس الغريزى للإنسان، معرفة "مقاومات" الوعى لكشف المستور، وقضح التبريرات والعقلانيات التى تعبر هذه "المقاومات" من خلالها: وإذا كان الأمر حقيقة فإن هذه "المقاومات" تنتمى إلى الشبكة نفسها التى تنتمى إليها المنوعات والتطابقات التى تصنع موشاعاتية الأنا العليا. وليس من المبالغة أن نقول إن للأساوى مقرين وليس مقرا واحدا: من جهة هذا ومن جهة الأنا العليا. ولذا، فإنه لمن أجل هذا تنضاف إلى عقبة البلوغ وعقبة الحب، عقبة أن يعرف المرء نفسه، وأن يحكم على ذاته بطريقة حقيقية. وهكذا، فإن مهمة الحقيقة هى مهمة مقترحة علينا فى نقطة مركزية من نقاط صعوبة العيش. فإذا عدنا إلى حكاية أوديب، فإن المأساة الحقيقية ليست لأنه قتل أباه وتزوج أمه من غير أن يريد، فهذا كان قد حصل فى السابق. ولكن المأساة هى قدره الذى يقوم خلفه. وأما المأساة الحالية، فهى أن الإنسان الذى لعن إنسانا آخر من أجل هذه الجريمة، قد كان هو نفسه، ويجب الاعتراف بهذا. وتقضى الحكمة أن يعرف المرء نفسه، وأن يتوقف عن لعن ذاته. ولكن سوفوكل العجوز، كاتب "أوديب فى كولون"، كان يعرف أن أوديب، وإن أصبح عجوزا، لم ينته من الغضب ضد ذاته.

وإننا لنفهم حينئذ لماذا يكون من العبث أن نطلب من التحليل النفسى أخلاقا مباشرة من غير أن نغير وعينا مسبقا: إن الإنسان متهم ظلما.

ربما يكون فرويد هنا أكثر مايكون قريبا من نيته: هذا هو الاتهام الذى يجب اتهامه به. وعمل كل حال، فإن هيجل، إذ انتقد "الرؤية الأخلاقية للعالم" فى "ظاهراتية الروح"، فقد قال ذلك قبل نيته: إن الوعى الذى يصدر الأحكام هو وعى ازدرائى منافق: يجب أن يكون اكتماله الخاص معترفا به، كما يجب ذلك على تعادله مع الوعى المحكوم عليه؛ وذلك لكى تكون "مغفرة الذنب" ممكنة بوصفها معرفة المرء بذاته التى تتصالح. ولكن فرويد لا يهتم الاتهام. فهو يفهمه، وهو إذ يفهمه، فإنه يجعل البنية والحيلة علانيتين. وتتمثل إمكانية الأخلاق الأصلية فى هذا الاتجاه، حيث تتنازل فظاظة الأنا العليا إلى قسوة الحب. ولكن يجب عليه أن يتعلم مسبقا - بزمن طويل - أن تطهير الرغبة ليس شيئا غير تطهير الوعى الحاكم.

ليس هذا هو كل مايجب تعلمه قبل المجيء إلى الأخلاق؛ فنحن لم نُؤدِّ بعد من هذا التعليم المسبق للأخلاق. وإنه لمن الممكن فعلا أن يعيد المرء تأويل كل ماقلناه فى الأعلى حول الثقافة، وذلك فى ضوء هذه الملاحظات حول المأساة المضاعفة لهذا وللأنا العليا.

ولقد رأينا المكان الذى تحتفظ به فيها مفاهيم "الروم"، "الإشباع المبدل"، و "الإغواء"، وتنتمى هذه المفاهيم، هى أيضا إلى الدائرة المأساوية التى تعرفنا على مواطن انتشارها. وفى الواقع، فإن الثقافة قد صُنعت من كل الإجراءات التى يفلت من خلالها الإنسان، على طريقة المتخيل، من الوضع الذى لا مخرج له للرغبات التى لا يمكن حذفها، ولا يمكن إشباعها. وإنه لينفتح بين الإشباع

والحذف طريق الإعلاء، وهو طريق شاق في ذاته. ولكن لأن الإنسان لم يعد في مستطاعه أن يكون حيوانا، وهو ليس إلهيا، فإنه يدخل في هذا الوضع المعقد، وحينئذ فإنه يبدع "لهذيان والأحلام".

مثل بطل "Gradiva de Jensen". وأنه ليبعد أيضا أعمالا فنية وآلهة. وإن الوظيفة الأسطورية الكبرى التي حملها برجسون لنظام المجتمعات المغلقة، فإن فرويد يحملها لنهج الاختيار والوهم الذي يصنعه الإنسان ليس فقط فوق تخليقاته، ولكن مع الغرائز الجنسية نفسها لتخليقاته. وهذه فكرة عميقة جدا: بما أن مبدأ الواقع يقطع الطريق على مبدأ الرغبة، فإنه يبقى أن الإنسان يعتنى بغير إعلاء المتعة. وأنه ليروق لنا أن نكرر، أن الإنسان كائن يستطيع الإعلاء. ولكن الإعلاء لا يحل المأساوي، بل يجعله يقفز ثانية: إن العزاء بدوره - أي التصالح مع التضحيات ومع فن احتمال الألم الذي يكبدنا الجسد، والعالم، والآخر به - لم يكن قط مسالما. وإن قرابة "الوهم" الديني مع العصاب الاستحواذي لتكون هنا لكي تؤكد أن الإنسان لا يخرج من فلك الغرائز، ولا يرتفع - لا يعلى نفسه - إلا لكي يجد ثانية - على شكل أكثر مخاتلة، في تمويهات أكثر احتيالا - مأساوي الطفولة نفسه، حيث تعرفنا على المأساوي الأول. وإن الفن وحده هو الذي يبدو من غير خطر، وإن فرويد هو الذي يدعه ليظن ذلك على الأقل. وقد كان ذلك، بلاريب؛ لأنه عرف فقط الأشكال المثالية، والقدرة على التخفيف عن طريق التعزيم الناعم للقوى المغلقة. ولا يبدو أنه يشكل في العنف، وبقدرة الاعتراض، وبالسبر، وبالحفر تحت الأرض، وبانفجار الفضائي. ولهذا السبب فإن الفن يبدو أنه القوة الوحيدة التي لم يشملها فرويد بشكته. وفي الواقع، فإن الإعلاء يفتح دائرة جديدة للتناقضات والمخاطر. ولكن ألا يتمثل الالتباس الأساس للخيال في كونه يخدم سيدين في الوقت نفسه: الكذب والواقع؟ فهو يخدم الكذب؛ لأنه يخدع إيروس باستيهاماته (كما نقول إننا نخدع الجوع). وهو يخدم الواقع؛ لأنه يجعل العين تعتمد الترجسية.

وأخيرا، فإن المعرفة الواضحة للسمة الضرورية للصراعات هي التي - إن لم تكن الكلمة الأخيرة - تكون الكلمة الأولى لحكمة تدمج تعليم التحليل النفسي. ولقد جدد فرويد بهذا الشأن ليس مصادر المأساة فقط، ولكن "المعرفة المأساوية" نفسها، بما أنها تصالح مع الحتمي. وليس مصادفة أن فرويد - الطبيعي، والحتمي، والعلماني، ووارث عصور التنوير - لم يجد في كل مرة، لقول الجوهري، إلا لغة الأساطير المأساوية: أوديب ونارسيس، إيروس، أنانكي وتاناتوس. وإن هذه المعرفة المأساوية هي التي يجب على المرء أن يتمثلها لكي يصل إلى عتبة جديدة للأخلاق التي تُعرض أن نشقتها من عمل فرويد بوساطة استدلال مباشر، ولكنها ستحضر خلال زمن طويل بوساطة تعليم غير أخلاقي للتحليل النفسي. هذا، وإن الوعي الذي يقدمه التحليل النفسي للإنسان الحديث ليعد صعبا، وأنه مؤلم بسبب المهانة الترجسية التي يفرضها: لكن الوعي بهذا الثمن يتصاهر مع التصالح الذي نطق أخيل بقانونه: "بوساطة الألم، والفهم" (agameinon) البيت (١٧٧).

ومن جانب هذا التصالح، فإن النقد المجلد بادئ ذي بدء، والتكرار الداخلي الذي انطلقنا منه، يجب أن يسيرا معا مباشرة، ويبقى الفكر حول التأويل الفرويدي معلقا، كما يبقى معلقا المعنى العميق لهذا الهرم الكبير لوعي الذات، الذي كان قد دشنه كل من ماركس، ونيتشة، وفرويد.

الهوامش:

(٥) من كتاب: Le Conflit des interprétations.

(١) لقد التقى فرويد في عدد من المرات حدود نظريته: إنه يسأل نفسه من أين يأتي في "موسى والتوحيد" التقدّم اللاحق لفكرة الله، هذا التقدّم الذي يبدأ مع منع عبادة الله تحت شكل مرثي؟ إن الاعتقاد بكلّي القدرة

للفكر (مرجع سابق، ص ١٧٠) الذى يتعلق بالثمين الذى يعطيه الإنسان لتطور اللغة، ليهو أن يسجل نفسه فى سجل آخر غير ذلك الذى يحكم النماذج الوراثية ونماذج النموذج الاقتصادى. وكذلك، فإن فرويد لا يذهب بعيدا فى هذا الاتجاه. - وكذلك أيضا، فإن انتقال التركيز من الأمومة للرثية، إلى الأبوة التى هى ظنية، ليوحي بأن كل شيء لم يقل حول الأب عندما استدعينا التباين بين الحب والخوف. - وهذا أيضا: هل تفسر سعادة التخلي بشكل شامل باللجوء، من جهة، إلى فكرة تصاعد الحب الذى تجيب الأنا العليا: الوراثة للأب، بوساطته عن التخلي عن الإشباع الفريزى، وباللجوء، من جهة أخرى، إلى فكرة تصاعد النرجسية التى تنضاف إلى الوعى بفعل له الجدارة (ص - ١٧٤ - ١٧٨)؟ - ولماذا يتم البحث عن معنى الدين فقط من جهة "التخلي عن الفرائز الجنسية"؟ ولماذا لا يرمى الدين أيضا مهثاق الأخوة ومعرفة المساواة فى الحقوق بالنسبة إلى كل أعضاء قبيلة الأخوة؟ لا يعد كل شيء هنا تخليدا لإرادة الأب، وعودة للمكبوت، ولكنه انبثاق لنظام جديد.

# الوعي والأصالة: نحو تأسيس إسقاطية نسوية

ف

مارشيا هوللى / ت: محمد السعيد القن

ما إن التمعت برأسى فكرة تجميع مقالات فى النقد النسوى حتى انتصب أمام ناظرى مشروع كتاب يحمل عنوانا مثل: "نماذج من القوة" (Patterns of Strength)، وهو كتاب يمكن أن يحتضن بين دفتيه مجموعة من المقالات التى تُعنى بتحليل الكثير من الشخصيات الأدبية النسائية ممن تحليلن بالاستقلالية، والاعتماد على الذات، وقوة الشخصية، والشجاعة؛ أى شخصيات رزينة، عفيفة، وناضجة. وذلك لأننى كنت أشعر بأن الكتابات النسائيات كن قد استغرقتن شرور وضعية المرأة المتدنية، وعدم تميزها، واستغلالها، وتحقيرها لنفسها. لهذا فقد كنت على قناعة تامة بأنه قد حان الوقت لنبدأ عملية تصحيح تستهدف رفع القهر النفسى عن المرأة، وذلك بتقديم نماذج نسائية إيجابية للجمهور؛ أى أنه حان الوقت لكى تُسلط الأضواء الكاشفة على تلك الشخصيات والكتابات النسائيات اللاتى يتمتعن بالقوة، واللاتى تم تهميشهن وإهمالهن (ومن ثم قهرهن) من عمد فى المشهد الأدبى والنقدى. لقد تصورت أنه يمكننا بسهولة أن نقوم بتفكيك صور المرأة النمطية التى تكرسها الثقافة الشعبية؛ وذلك لتجاوزها بتقديم صور واقعية موضوعية من الأدب الجاد. ألم نعلم، رغم كل شيء، أن الأدب الجيد هو أدب إنسانى (هيومانى) النزعة والتوجه. وأنه يُعنى بالكشف عن أصالة الحياة النفسية والاجتماعية لشخصه، بكل مواصفاتها وآلياتها؟ إذن فما نحن بحاجة إليه الآن هو أن يقوم أحدنا بتجميع هذه الدراسات المعنية بالمرأة الحقيقية فى الواقع المعيش.

لهذا كله فقد قمت بإرسال خطابات إلى ما يقرب من ١٥٠ من الشخصيات النسائية اللاتى يقمن بتدريس محاضرات تركز على "المرأة والأدب"، وقمت أيضا بالكتابة عن هذا الموضوع فى الصحف والدوريات المعنية عناية خاصة بالمرأة - ثم انتظرت وصول ذلك السيل الكاسح من المقالات المتوقعة والمرغوبة، ولكن لا شيء كاسحا تحقق، وبدأت أدرك أن ذلك الطوفان المتوقع لم يكن إلا سرايا خادعا.

والآن، وبعد أن أعدت تقييم خطتى الأصلية، وجددتى محاصرة بمجموعة من التساؤلات التى تدور حول كل هؤلاء الأساتذة الذين يرون أن الأدب يكون واقعا من منظور نفسى؛ وبذلك فهم يرون فى أنفسهم أصحاب مذهب إنسانى، لا تحركهم الأيديولوجيا أو الحكمة التقليدية، وأيضا

تساءلت حول ما يمكن أن يمنح الأدب الواقعية ويجعل النقاد أصحاب مذهب إنساني، وماذا يعني حقيقة أن يقدم لنا الكتاب "الحقيقة" التي نبحث عنها في الأدب؟

إن معظم المقالات التي وصلتني لهذا الغرض كانت تركز على الصور الأنثوية الشائنة ودلالاتها في الأدب السائد، وكانت جميعها قد تبنت نغمة واحدة، وهي أن هذا الأدب قد تواطأ مع غيره في تشجيعنا على تسييح أنفسنا والانغماس في باقي النساء الأخريات. وعلى أية حال، فما هؤلاء الأخريات من النساء سوى ثروة هذا الأدب ونتاجه، الذي يصورهن نساءً تافهات، ضعيفات، ثورات، يُعَوِّزُهُنَّ دائما المنطق والعقلانية، وحيث لا يعنيهن سوى الأطفال والوصفات الطبخية؛ لذا فهن يتسمن بالكسل والبلادة - أى أنهن، إجمالاً، سجينات الحياة المنزلية<sup>(١)</sup>. وبذلك يكون الاستثناء هنا هو نحن القلة القليلة اللاتي يكتبن، ويعقلن، ويفكرن، ويتحاورن بجدية، ويعشن حياة كلها نشاط وإبداع. لذا فلن تجد علاقة تربطنا بفاليية النساء، وحتى لو حاولنا نحن العمل على إيجاد تلك العلاقة، فلن يتحقق أى شيء، لسبب بسيط هو أننا مشغولات بأشياء أخرى أكثر جدية من أمور الملابس والزينة، أو غيرها من الأمور التي تستغرقهن في حياتهن. وهذا يعنى، بكلمات أخرى، أنك ستجدنا، نحن القلة المتميزة، عصائيات، ومسترجلات، ولا نشبه في كثير أو قليل هؤلاء النساء الملتزمات اللاتي يقدمهن أدب السنة.

والسؤال الثورى الذى يثور هنا هو: هل ما يقدمه هذا الأدب ويزعم أنه "حقائق" هو بالفعل حقائق؟ ولقد قادنى هذا التساؤل إلى التفكير فيما يمكن أن تتمخض عنه الإستاطيقا الهيومانية (الإنسانية) وأنا أرى أن تتخذ أشكالاً شتى، حيث يمكنها أن تكون واقعية فانتازية (خرافية)، أو ملحمة، أو سردية أو غنائية (Fantasy, epic, narrative, or lyric)، وذلك لأن اللاواقعية (nonrealism) كانت قد تسربت بكافة الأنحاء والأشكال عندما تعاملت مع موضوع المرأة. أما هذه الواقعية (سابقة الذكر) فإنها لن تقبل بسهولة، ولن تدعن للأساطير والصور النمطية الجنسية المتسيدة والسائدة، ولكنها ستكون واقعية استكشافية، وستقدم لقضية المرأة ما قدمه كتاب من أمثال تولستوى، وجويس، وسارتر، وكامى لخدمة قضية الرجل. ولكننى لست واثقة تماماً من أنه حتى هذا الأدب الذكورى قد قدم صوراً واقعية للرجل. صحيح أن هؤلاء الكتاب قد أعلوا من قيمة الرجل ومنحوه شرعية التميز والتسيد، إلا أنه حتى هذا الشعور الإيجابى يصدر عن تلك الصور النمطية المُكرَّسة لقيم تميز الذكر ومجتمعه الطبقي الذكورى. ومع ذلك، فإننا نجد من بين هؤلاء الكتاب الذكور العظام من يؤكد أهمية مساواة تلك الصور، بغية تعزيز مقولة أن الرجال يسعون دائماً، من خلال محاسبة أنفسهم وتخليصها من كافة أشكال الصراع الشخصية الداخلية إلى إنجاز مشروع التحقق والنمو والاكتمال، وهى القيم والممارسات التي تغيب فى حالة المرأة فى ألبهم. ويشكل تأكيد هذه القيم (مثل استكشاف المرأة لذاتها وروحها) جزءاً من تلك الواقعية، وهى ميزة يدخرها الأدب الذكورى ويقصرها على الرجل الأبيض الذى ينتمى للطبقة الوسطى والعلوا.

ولكن لا يكفى أن نتحدث عن واقعية الأدب قبل أن نحدد ماهية هذه الواقعية أولاً. ولكننى أود أن أسرد الحكاية التالية قبل أن أسوق هذا التعريف: فبينما كنا نقترب من نهاية فصل دراسى عن الأدب الأمريكى، حيث يكون التركيز دائماً على تقديم تجليات للعنصرية والانحياز الجنسى للرجل (racism and sexism)، فإذا بأحد طلابى يؤكد لى أننى كنت أكثر تسامحاً مع الذكور من الكتاب عن الكاتبات الإناث، والبيض عن السود. واتضح ذلك، كما يستطرد الطالب، فى معالجتى التي بدت أكثر تعاطفاً مع عنصرية ف. سكوت فيتزجيرالد F.Scott Fitzgerald، وذلك بوصف هذه العنصرية فى مساقها الطبيعى، بينما تشددت، فى حالة فيليس ويتلى Phyllis Wheatley، وذلك عند تحليل قصائدها الوطنية. وأنا أعتقد أن هذا الطالب<sup>(٢)</sup> (الطالبة) قد جانبته الصواب: فعندما يعبر فيتزجيرالد عن سيكولوجية عنصرية من خلال مسرحيتها والتعبير

عنها بلاغيا، فربما يرجع ذلك لغياب رؤية مبدعة، ولكن ليس معنى ذلك أن ننتهمه بسوء الطوية، ومن ثم لا يمكن اتهمه بعدم الأمانة في عرضه قدر وصفه بأنه صاحب رؤية محدودة للعالم الذى يصدر عن هذا العرض، فربما كان كل ذلك راجعا إلى تجربة استكناها لروحه ثم تقديم ذلك دراميا. ومن ثم فبإمكاننا أن ننقده سوسيولوجيا، ولكن ليس بالضرورة من منظور فنى.

ومن ناحية أخرى، نجد أن ويتلى Wheatley تمتدح المجتمع لما يتوقع به من حرية، وذلك رغم حرمانها هى من تلك الحرية، بحكم كونها من العبيد (ولكن هذا لا يمنع أنها كانت محظوظة من حيث إنها توفرت لها ميزة تعلم القراءة والكتابة). ورغم ذلك كان التزام الصدق يحتم عليها أن تتعامل مع آلام العبودية فى مجتمع يتحدث كثيرا عن التزامه بكرامة الإنسان وحرية.

السؤال الذى يثور إذن هو: هل من الضروري التعرف على الخلفية الثقافية للكاتب لكى يتسنى لنا قراءة أعماله (أعمالها)؟ وتكون الإجابة بنعم ولا فى آن. فلكى نحدد إذا ما كانت هذه الأعمال قد صدرت عن سوء نية أم لا، علينا، فى الحقيقة، أن نتعرف على حياته/حياتها. ولكن يلزمنا لتحديد الأصالة السيكولوجية لهذه الأعمال أن نفهم العواطف والدوافع والاحتياجات الإنسانية دونما تحيز. وكلا الموقفين يتطلبان الاعتماد عن النقد الشكلى، والإصرار على الحكم على هذه الأعمال بمعايير الأصالة، وهذا أيضا بدوره يتطلب منا أن نتحرر من تحيزاتنا وأفكارنا المسبقة الخاصة بنا. فإذا كان رأينا فى المرأة أنها تابعة للرجل وأنها غير قادرة على التصرف باستقلالية، لكان حكمنا على "إما وودهاوس" Emma Woodhouse أنها شخصية غير واقعية وغير مقبولة، بينما تُصبح "إما بوكارى" (من هذا المنظور) شخصية نمطية.

إذن فعلى النقد السليم accurate أن يُعنى بما يعرف بـ"تعميم الوعى" (Consciousness raising): أى أننا، لكى نتعرف على التنميط الجنسى (Sexual)، والأصالة فى العمل الأدبى، علينا، أولا، أن نكون على وعى بمعتقداتنا الأساسية، وربما الخاطئة/المشوهة، عن طبيعة المرأة وشخصيتها ومصيرها. فلا يمكن للنقاد أن يكونوا هيومانين إلا إذا سبق كتاباتهم النقدية تقييمهم الصادق لأيديولوجياتهم الخاصة بهم، ثم تعزيز ذلك بتطوير استبصاراتهم التى اكتسبوها وتعميقها، فى مختلف مجالات حياتهم، عن الواقع الإنسانى. فالتدقيق الأدبى، مثله فى ذلك مثل العلوم الاجتماعية، يمكن أن يكون موضوعيا. فقط عندما يكون النقاد على دراية تامة بالأساطير الثقافية السائدة، وكذلك بالأنماط الدينية والجنسية والمنصرية التى تمثلها جميعا، ومن ثم أصبحت فى جوهر بنية فرضياتنا.

فالنقاد، الذى هو محلل ومفسر بحكم طبيعة عمله، يعد مسئولا عن فهم ما لديه من تحيزات وأحكام مسبقة وكذلك الاعتراف بها. فالتنقاد لا يقومون فقط بإصدار أحكام قديمة، ولكنهم يقومون أيضا برسم حدود معنى العمل الأدبى. ويعنى ذلك أيضا، أن النقاد يقومون بتحديد نطاق مسالة النص، ومن ثم رسم حدود للاستجابات/القراءات الممكنة له<sup>(١٠٠)</sup>. لذا فطرح أسئلة خارج هذه الحدود يتطلب وجود قارئ من نوع خاص. بالطبع، يمكن للنقاد، من وجهة نظر مثالية، أن يثير كل التساؤلات الممكنة عن معنى هذا العمل وقيمه، ولكن من منظور واقعى، سنجد أن رؤيته الشخصية والاجتماعية تحدد هذه الحرية. فلا يمكن لهذا الكاتب المدعو نورمان ميللر Norman Miller، على سبيل المثال - الذى صاغ منظوره الذكورى الذى يرى أن غاية غايات المرأة هى أن تستقبل مَنِيَّ (sperm) الذكر الطاغى الحضور - أن يشكك فى واقعية شخصية بريث آشلى Brett Ashley فى رواية هيمنجواي "الشمس أيضا تشرق" (The Sun Also Rises)، وهى الرواية التى لن يستطيع هذا الكاتب أن يقيم أثرها على المرأة.

كما تقدم رواية "موليس" (Molyses) لجيمس جويس، مثلا أقل وضوحا للإجماع النقدى الذى يُحدد الاستجابات الممكنة للنقاد تجاه العمل الأدبى (موضع الدراسة). فقليلون هم أولئك النقاد



الذين شككوا في أصالة شخصية موللي بلوم Molly Bloom أو تأثيرها، فالحقيقة أن النقد/ التحليل القياسي (Standard analysis) يرى فيها نموذجاً للشهوانية الحسية (a paradigm of sensuality). أما الناقدة النسوية فقد ترى غير ذلك، حيث تبدو لها شهوانية موللي مُشوّهة ومنقوصة؛ وذلك لأنها تخص الرجال، من حيث إنها مجرد رد فعل لما يريدون، فليس لموللي حياة جنسية، عاطفية، عقلية أو أخلاقية مستقلة. وعليه، فحسية موللي ليست أصيلة، ولكنها تشكل، بلغة سينثيا جريغن وولف Cynthia Griffin Wolf: "مرأة الرجال"<sup>(١)</sup>، وحيث إن موللي تمثل فقط رؤية ذكورية للشهوانية، وليس الشهوانية الأصلية للمرأة نفسها، فإنه يكون من الخطأ أن نصفها بأنها صورة واقعية؛ فعندما يصفها النقاد بأنها شخصية واقعية، نموذجية أو نمطية، فإنهم يفرضون حدوداً ضيقة على قراءتنا/تفسيراتنا، فالقارئ الذي يرد على كلمة "نعم" لموللي بكلمة "لا" إنما يراها، مرة أخرى، بوصفها شخصية "تعانى انحرافاً، وأنها عقلياً محدودة؛ وذلك لأنه غير قادر على الوصول لعنق شخصيتها. فلكي يقدم رؤية مقبولة لتلك الشخصية (موللي بلوم)، يجد هذا القارئ نفسه مضطراً لأن ينفي الأصالة عنها وعن حياتها، ومن ثم يصبح متهما بعدم الأمانة ولجنوب الصدق في قراءته هذه.

كذلك فإن استبعاد المرأة من دائرة الإنسانية يدرج ضمن هذه القراءة الشائنة المزيفة (بفتح الياء) والمزيفة (بكسر الياء)، من حيث تأثيره ودلالته. ولنأخذ مثلاً واحداً على الأحادية النقدية الشائنة هذه، ذلك التحليل النقدي الذي قدمه تيرينس مارتن Terence Martin مؤرخاً لرواية "طار فوق عش الوقواق" (One Flew over Cuckoo's Nest) للفاصل كين كيسي Ken Kesey؛ حيث يفسر مارتن الرواية على أنها دراسة أدبية للكفاح من أجل الحصول على "الذكورية" (Masculinity)، ولكن نظراً لأن مارتن لم يفرق بين "الذكورة" (maleness) و"الرجولة" (manhood)، فلقد انتهى بتقديم رؤية أحادية شائنة، كما يوضح مارتن أن المرأة كانت العدو الحقيقي للرجل طوال الرواية، وذلك بتقديمها على أنها امرأة سيئة، يخشاها الرجال؛ لأنها تقوم بتبديد طاقتهم وتدمير حياتهم، ومع ذلك، فإن مارتن يرى أن للرواية وظيفة "تطهيرية علاجية" (sanative and cleansing) (ص: ٤٤)، وأنها تقدم "طرحاً قوياً للثنى الباهظ الذي تتطلبه الحياة"، التي - والتأكيد من عندي - "ستظل صادقة بالنسبة للقائد برومدين Bromden، وبالنسبة لنا جميعاً" (ص: ٥٥)<sup>(٢)</sup>. حسناً، يا سيد مارتن، ولكنها ليست كذلك بالنسبة للنساء؛ فما فعله مارتن في مقاله هذا هو أنه افترض أن القراء جميعاً، الإنسانية جمعاء، هم الذكور. وكما هو واضح، فإن هذه فرضية متحيزة ومفرضة ومحدودة وخاطئة، ومع ذلك، فإن التأويل الذي يمكن قبوله هو الذي يستند كلية إلى إدراك خاطئ وشائنة للواقع.

يتكّن تحليل مارتن على فهمه الحرفي لآليجوريا (الطرح الرمزي لـ) كيسي (Kesey's allegory)، وهو أن مشاكل الحياة الإنسانية إنما تصدر عن تدمير سلطة المرأة (the emasculating). وهكذا فعندما لم يستطع مارتن أن يضع هذه الفرضية موضع المسألة (ليتحقق من صحتها أو ليثبت خطأها)؛ وذلك بإغفاله حقيقة أنها تشكل إدراكاً شائناً، ومن ثم غير قابل للتطبيق، للحياة، كان الفشل حليفه، من حيث إنه لم يستطع أن يقيم الرواية داخل سياقها الإنساني، وبذلك فإنه قد ساهم في الحفاظ على استمرارية الأيديولوجيا التي ترى أن كل البشر ذكور وليس بينهم إناث.

أما الناقدات النسائيات، فهن يصدد الاضطلاع بمهمة تصحيح هذه الرؤية الشائنة للإنسانية والواقع، وذلك من خلال تعرفهن على أنفسهن بوصفهن نساء. فنحن نضع الصور الأدبية النمطية للمرأة وحياتها موضع المسألة، ثم نقوم بتحليلها، كل ذلك من أجل الوصول إلى إنتاج فن ثوري حقيقي. وليس من الضروري أن يكون محتوى النص نسوياً لكي يكون إنسانياً، ومن ثم ثورياً؛

فالن الثورى ليس هو الذى يحافظ على الأيديولوجيات المزيقة ويعيد إنتاجها، وإنما هو ذلك الفن الذى يؤصل للقيم الإنسانية الأصيلة<sup>(١)</sup>.

وبالتأكيد فإنه ليس بمقدور الناقد النسوى أو الهيومانى أن يرى فى نص "طار فوق عش الوقواق" رمزا واقعيًا للحالة الإنسانية. وأنا هنا لست معنية أساسا بالرد على مقولة كيسى وتفنيدها، ولكن ما يعنينى هنا هو نقد هذا الكتاب فى إطار ما يمكن أن يطلق عليه "النقد الواقعى" (realistic). والواقعية تتطلب التوفر على إدراك مُتسق (لا تشوبه أية تناقضات) لمثل هذه القضايا (المواطف، الدوافع، والصراعات) التى قصر الكتاب نفسه على طرحها ومعالجتها. فهذا النص يركز على قضية "الخصاء" (emasculation)، وتدمير طاقة الرجل وحيويته. وهنا يضع كيسى يده على قضية مشروعة عندما يقدم "the Combine" على أنه العنصر المدمر فى النص، وهنا يذكر على سبيل الإيضاح ما تقوم به الحكومة لتدمير أخلاق الهنود ومعنوياتهم، وما تقوم به إدارة المصنع لإذلال العمال. ولكن بدلا من التعرف على حقيقة القوى التى تشكل هذه (the Combine) "الكومبينه" أو الجماعة، يتبرا كيسى من مسؤوليته فى مناقشة القضية المطروحة هنا، ويعطى لهذا العنصر المدمر تمثيلا رمزيا على هيئة امرأة - وذلك على الرغم من أنه لا توجد مؤسسة واحدة فى القصة لها علاقة بسلطة المرأة أو سيطرتها. وبالطبع فإن مثل هذا التصوير السهل الأبله لا يقوم فقط بتقديم صراع مُخل مُشوّه (وذلك من خلال التماثل المزيّف)، مما يفرض على كيسى أن يضع فرضيات مبتورة الصلة بالقضايا المطروحة، ولكنه، وبسبب ذلك، يقوم بتكريس الأسطورة التى يتأسس عليها هذا التماثل: أسطورة باندورة (the Pandora's box)، وهى أن النساء هن مصدر كل الشرور، وأنهن جميعا يرغبن فى تدمير الرجال، وأن الماترياركية<sup>(٢)</sup> (المجتمع الأموى) هى مصدر كل أمراض الحياة. والآن فلنتأمل ما فعله مارتن، فهو قد قام ليس فقط بتقبل هذه الفرضية تقبلا حرفيا، ولكنه أقام معارها التحليلي عليها<sup>(٣)</sup>.

فعندما يُعنى عمل ما أساسا بعلاقة الرجل بالمرأة وبصورة الشخصية الأنثوية، فإن الواقعية تتطلب أن تتجاوز الإدراكات داخل هذا العمل الكلاسيكيات الصماء (غير القابلة للتطبيق) وذلك للإيحاء بالدوافع الأصيلة، وليست تلك الدوافع الظاهرية الوهمية. فها هى فيرجينيا وولف، على سبيل المثال، تلتفت انتباهنا، بتقديمها شخصية ليلي بريسكو Lily Briscoe فى رواية "إلى المئذنة" (To the lighthouse)، إلى أن حساسية مدام رامساي والعقلية التجريدية للسيد رامساي Ramsay ليستا حقيقتين مرتبطتين بالفروق بين الجنسين: فالسيدة ليلي Lily تجمع بداخلها فى وحدة كل الخصال التى تميز جنسها، فالحقيقة أن الفكرة الأساسية للرواية (the burden of the book) تتلخص فى أن الاكتمال الشخصى هو محصلة التكامل الجدلى بين تلك الخصال التى نراها على أنها متعارضة. وحيث إن فيرجينيا وولف قد حددت لنفسها مهمة إضاعة جوانب علاقة الذكر بالأنثى وتفاعلهما، فإن مقياس نجاحها يتمثل فى كونها تقبل المحددات الثقافية أو تسعى لتجاوزها وصولا لما هو إنسانى. وعلى العكس من ذلك، فإنه ينبغى علينا أن نتشكك فى صدق نص هيمنجواى منذ البداية، وليس ذلك لأنه - وببساطة - يفتن كرامة المرأة ويحقرها ويمجد الرجل والذكورة، ولكن لأنه، داخل الإطار المحدود الذى أقامه لتعريف الأنوثة والذكورة، لم ينجح فى تجاوز تلك المحددات الثقافية السطحية الساذجة، وحيث إنها تشكل الإطار المحدود الذى اختار هيمنجواى أن يقدمه دراميا، فإنه يتوجب علينا أن نحكم عليه ونقيمه فى ضوء إمكانية إدراك هذه المحددات/ التعريفات وفهمها.

فإذا ما انتقلنا إلى جون ملتون John Milton، نجد أنه ليس من المعقول أن نرفض شعره على أساس أنه إنجاز لجنس الرجال، وهو لا يمل فى ذلك بأى حال من الأحوال عن هيمنجواى أو كيسى، وهو لم يركز على العلاقة بين الذكر والأنثى وتفاعلهما معا. إن ملتون لم يقدم لنا، مثل

كيسي، ذلك التفسير المغلوط الذى يعزو كل أمراض العالم وشروره للمرأة، وذلك رغم أنه، فى أحد مستويات طرحه للقضية، يلوم، بالطبع، حواء ويحملها ذنب قبول الشر، إلا أنه ينجح فى تجاوز هذه الرؤية؛ وذلك لسلط الضوء الكاشف على تأثير الفوضى على الناس عامة - رجالا كانوا أو نساء.

ولا تشكل تلك الجوانب التى تحط من قدر المرأة كل جوانب قصيدة "الفردوس المفقود" ومكوناتها أو حتى تشكل جوانبها الرئيسية: فلقد عُنِي ملتون أساسا بقضية الشر/ الفوضى والجنة داخل الإنسان، ورأى فى ذلك موضوعا/ تيمة إنسانية تصق على كل من الرجل والمرأة. وبالرغم من أنه يمكن للنقاد أن يروا أن ملتون لم يستخدم المعايير نفسها لتقييم كلا الجنسين، وسواء استخدم ملتون المصطلحات نفسها لتوصيف الصراع بالنسبة لآدم وحواء أم لا، فليس ذلك هو المهم، ولكن ما يهم هو أنه صراع جميع البشر نساء ورجالا.

وهكذا نجد أن هذه التيمة تصلح للمرأة كما تصلح للرجل، إلا أنه، نظرا لأن تحيز ملتون نادرا ما يسلط عليه الضوء داخل قاعة الدرس، غالبا ما ترفض النساء أنفسهن التيمات الصحيحة (أي الإنسانية أساسا) كما يرفضن الجوانب غير المناسبة (الطرح الأخلاقى من منظور التمييز الجنسى) للقصيدة "الفردوس المفقود". أما بالنسبة لهمينجواى، فإن التوحد مع هذه التيمة أو تلك يبدو مستحيلا، وذلك لأنه يعرض فقط للصراعات الذكورية (مستبعدا الأنثوية منها): فكتبه تركز على الرجال فى رحلة بحثهم عن اكتساب الملامح المحددة اجتماعيا، والتى بداهة تستبعد وتنفى النساء. وإذا ما تطرقنا فى وصف ذلك، فإنه يمكننا القول إن تيمات هيمينجواى، مثلها مثل تيمات كيسي، تدور حول كيفية أن تكون ذكرا، وليس أن تكون إنسانا.

وفى الأدب الواقعى، نجد أن الأديب يقدم تيمات أندروجينية (أى تجمع بين صفات الذكورة والأنوثة)، ثم يقوم بتطويرها تطويرا مبدعا، وذلك دونما مراعاة لاعتبارات (التمييز النوعى) التحيز للرجل (gender)، وهذا لا يعنى بالطبع أن الواقعية تستبعد الجنس والجنسوية (Sexuality)، ولكنها تعالج الجنس والقضايا المرتبطة به من منظور إنسانى وليس ذكوريا. فرواية فورستر E.M.Forster: "موريس" "Maurice" (نيويورك: نورتون ١٩٧١)، على سبيل المثال، تطرح موضوع الجنسوية فى إطار الصراع الإنسانى الشرعى، وتركز على القوة المعارضة، وتقوم بإبراز السبل التى يمكن أن يسلكها كل من الرجال والنساء فى التعامل معها. أيضا فإن معالجة القضايا والمشاغل الجنسية الذكورية من وجهة نظر ذكورية تعد شيئا مشروعا، ولكن يجب أن نؤكد هنا على حقيقة أن هذا يُعد منظورا ذكوريا وليس عالميا/إنسانيا.

وبوجه عام، فإنه لا ينبغي أن يتحكم جنس الأشخاص فى إنسانية صراعاتهم: فشخصية أوفيليا Ophelia، على سبيل المثال، وعلاقتها بهاملت Hamlet لا تدمر التيمة الإنسانية الرئيسية فى المسرحية، وهى تراجيديا يجب الحكم عليها بالكيفية التى يتم بها مسرحية مشكلة العجز عن الفعل (inertia) بطريقة مبتكرة وأصيلة؛ لذا فإن جزءا من روعة هذه المسرحية المساوية أن يخلو الصراع الذى يعانيه هاملت من أى شبهة تمييز جنسى.

فإذا ما تعاملنا مع أدب يطرح علينا قضية الجنسوية فى سياق "تيمة الازدواجية" (الأندروجينية)، يصبح معيار الحكم عليه هو مدى إجادة الكاتب فى تقديم الحالة الإنسانية، وهو حكم لا يتأتى للنقاد إلا بعد أن يكون قادرا على التفريق بين ما يصدر عن أيديولوجية تمسقية وبين ما هو أصيل فى اهتماماتنا الإنسانية<sup>(٣)</sup>.

ومع ذلك، فعندما يركز الكاتب على علاقة الذكر بالأنثى أو على سيكولوجية الذكر أو الأنثى، فهنا يكون التحكم عليه/ عليها مؤسسا على ما يتبناه من فرضيات عن المرأة (وعن الرجل. لذا فنحن نرفض الإجابات الجاهزة الميسورة التى تقدمها الأعمال المعنية بالموضوعات المبتورة غير

ذات الصلة بالجنس: لهذا فبينما نرى أن هوراشيو آلجر Horatio Alger شخصية مثيرة للضحك؛ وذلك لأنه يقدم حلولاً شخصية لا قيمة لها لمشكلات اجتماعية، فإننا نقبل ديكنز Dickens لأنه يقدم الأحوال والمواضعات الاجتماعية من منظور إنساني. إننا ليس بإمكاننا تقبل صدق الأدب الذي لا يبدى تفهما لعلاقات القوة بين الرجل والمرأة عند طرحه لموضوع التفاعل بين الذكر والأنثى.

إذن، فإنه يصبح من الضروري أن يأخذ النقد النسوي في إعتباره مناطق/ مجالات الحياة التي اختارها الكاتب لتكون مسرحاً لأحداث عمله، حيث يكون على هذا النقد إبراز الإدراكات التي لا تخضع للمنظور الأيديولوجي؛ لذا فليكن هذا هو معيار حكمنا على المؤلف والناقد/ القارئ. إن مسألة تمسك الناقد بجنسه وطبقته، وتحيزه لجنسه عند تقييم العمل الأدبي يجب أن تكون مسئولية هذا الناقد نفسه، في حين أن المسئول عن تقديم/ خلق تلك الشخصيات والدوافع النمطية السطحية فهو الكاتب/الكاتبة نفسه/ نفسها. ففهم أيديولوجية التمييز الجنسي وتجلياتها المتواترة في الأدب يعد شيئاً ذا دلالة وأهمية خاصة؛ وذلك لأن نسبة كبيرة جداً من هذا الأدب تُعنى بالعلاقات الإنسانية. وعلى الرغم من أن بعضها لا يهتم بذلك، فإن معظمه يجب أن يُعالج في سياق ما يصدق على سمات الجنس (ذكر/أنثى) وكذلك سياق الفرضيات التي يجانبها الصدق من حيث إنها تخاصم العقل والنظر، لا شيء إلا لخدمة الذكر.

ولا يُعد هذا الموقف الإستايطيقي جزءاً من "خط/برنامج حزبي" سياسى مُعلق؛ فالمقالات النقدية النسوية كثيرة ومتعددة، وذلك على الرغم من تبني الناقدات لمواقف كلية ثابتة. فكل ناقدة نسوية، على سبيل المثال، قد مرت بعملية "تعظيم وعيها" Consciousness raising مما يمكنها فيما بعد من أن ترى نفسها كامرأة في مجتمع يتركز حول الذكر/الرجل. ولقد عبرنا جميعاً بوصفنا ناقداً عن وعينا وفهمنا بأن الأدب عامة قد عجز عن خلق شخص أنثوية أصلية وتقديمها.

لم يعد النقد الأدبي نشاطاً بسيطاً كما كان في الماضي، حيث إنه قد أصبح - مثله مثل أى نشاط تواصلى وإع - فعلاً سياسياً، فنحن جميعاً على وعى بأن الأدب، والإعلام عامة، يؤثر تأثيراً كبيراً في حياتنا؛ وذلك لما يقدمه لنا من نماذج للأدوار التي نقوم بها في حياتنا وكذلك أنماط علاقاتنا وتفاعلاتنا في تلك الحياة، فالإعلام يقوم بتشكيل علاقات قوة وخلقها، وذلك من خلال التكوين النقدي الصريح والضمني.

كما أن للأدب تأثيره المباشر علينا، وهذا ما جعل الناقدات اللاتي يضمهن هذا الكتاب "نماذج من القوة" (Patterns of strength) حريصات كل الحرص على أن لا يستمر المجتمع في تواطؤه في عملية تكريس قيم قهر المرأة.

ومن هنا كان "نماذج من القوة" عنواناً مناسباً: حيث إنه يشير إلى الناقدات وليس لما توصلن إليه في الأدب. لقد بدأنا عملية تنمية الوعي بتعرفنا على نواتنا بوصفنا نساء، أو رفضنا تعاماً الأحكام الأدبية السائدة؛ وذلك لأنها لا تعكس واقعنا الحقيقي. فالتدقيق النسائي هو محاولتنا للتوصل إلى منهج نقدي مناسب؛ منهج يوحد استجاباتنا الذاتية، ويمكننا من تعرفنا على نواتنا، ومن ثم تقديم تحليل "علمي" موضوعي. إنها محاولة شجاعة؛ نظراً لأنها غير تقليدية، بل هي ثورية في التحليل النهائي. لهذا السبب، أصبح عملنا جزءاً لا يتجزأ من حياتنا، وحيث إننا جميعاً مشغولون بتغيير حياتنا، والتوصل لبدائل وخيارات أخرى في حياة المرأة، فإن ما نقدمه من نقد نسوي ليس ضرباً من التهوريات والتجريدات، بل هو نقد مباشر، ومحسوس، ومستقل، ولكنه لا يزال في طور النمو والاكتمال، بل حتى يعوزه الصقل والإتقان.

فى كتابها "الفلسفة بأسلوب جديد" Philosophy in a New Key، تؤكد سوزان لانجر Susanne Langer أن أهم ما يميز مدرسة، أو حركة، أو عصرا هو صياغة المشكلات وكيفية طرحها، وأنك عندما ترفض الإجابة عن تساؤل ما، فإنك ترفض الإطار المرجعى نفسه لمن يطرح عليك هذا التساؤل، وكذلك توجهه العقلى والفرضيات التى تبناها دائما على أنها بديهيات/ مسلمات الحياة على وجه العموم<sup>(١)</sup>.

فالنقد النسوى يُعد رفضا لكل مواضع المرأة فى المجتمع، حيث إنه نقد يصدر عن منظور راديكالى للأدب ومختلف الأدوار الجنسية، كما أنه يمثل خطوة مبدئية لصياغة إستراتيجية أدبية نسوية وتطويرها، إستراتيجية تؤسس لقطيعة كاملة مع كل معايير القيم الذكورية المتسيدة، وذلك يجعلها تقيم الأدب وتحلل من منظور الحياة الأصلية للمرأة/الأنثى. وعليه، فما النقد الأنثوى إلا مرحلة/ خطوة على طريق تطوير النقد الأدبى، وهو بذلك يدل على أننا، نحن معشر النساء، قد بدأنا ننظر لنواتنا ولثقافتنا نظرة جدية تماما.

الهوامش:

• هى مقالة Consciousness and Authenticity: Toward A Feminist Aesthetic, By Marcia Holly  
وهى جزء من كتاب "استكشاف نظرية النقد الأدبى النسوى" تقديم وتحرير: جوزفين دونوفان.  
- Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory (ed) Josephine Donovan, Kentucky, 1989, pp.38-47.□

(٥) تؤكد منى أبو سنة فى كتابها التفكيرى الجرى "نقد عقل المرأة" المقولات نفسها، وذلك من خلال مك مصطلح "المقلية المطبخية للمرأة". نازقها، ١٩٩٧ (المترجم).

(٥٥) الحقيقة أننى لست موقنا من جنس الطالب: أطالب هو أم طالبة؟ وذلك لأنه ليس بالمقالة ما يشير إلى ذلك التحديد (المترجم).

(٥٥٥) يفضل منظرو ما بعد البنوية فى النقد الأدبى المعاصر استخدام عبارة "النص الأدبى" بدلا من "العمل الأدبى"، ثم إنهم أيضا يرفضون القول بوجود معنى واحد "تيولوجى" مقدس للنص، كما يخبرنا رولان بارت فى مقالته الشهيرة "موت المؤلف" (المترجم).

(1) Cynthia Griffin Wolf, "A Mirror for Men: stereotypes of women in literature," Woman: An Issue, ed. Lee R. Edward, Mary Heath, and Lise Baskin (Boston: Little Brown, 1972) pp. 205-18.

(2) Terence Martin, "One flew over the cuckoo's nest and the high cost of living," Modern fiction studies 19 (Spring 1973): 43\_55.

(٣) يقدم لنا جورج لوكتاش مثالا رائعا لهذه الفكرة فى مقالة "ماركس وإنجلز والإستراتيجية" فى كتاب "الكاتب والناقد"، 1971, New York: Grosset and Dunlap. ويقول: يعتبر المذهب الإنسانى (الهيومانى) Humanism، والذي هو عبارة عن دراسة عاطفية لطبيعة الرجل، شيئا جوهرى لكل أنواع الأدب والفنون؛ وذلك لأن الفنون والآداب الراقية ذات نزعة هيومانية من حيث إنها لا تقوم فقط بدراسة الإنسان وماهيته بصدق وحب، ولكنها أيضا تدافع بحب عن كينونته ضد أى هجوم يستهدف تلك الكهونة، أو التقليل من شأنه، أو تشويهه. وحيث لم تصل قدرة مثل هذه الممارسات/ الهجمات (خاصة محاولة الإنسان لقهر أخيه الإنسان واستغلاله) على تدمير إنسانية الإنسان مثلما هى فى المجتمعات الرأسمالية، وذلك يرجع أساسا لعملية التشييد (reification) الموضوعية التى سبق الإشارة إليها. إن كل فنان حقيقى، وكل كاتب حقيقى، بوصفه فردا مبدعا، هو عدو لتشويه مبدأ الهيومانية، سواء أكان ذلك على مستوى الوعى أم اللاوعى (ص٦٩).

إن لوكتاش يفرق بين الفن الطبيعى (naturalistic) والفن الحقيقى "الذى يمثل الحياة فى كليتها، فى حركتها، فى تطورها، وفى ارتقائها" (ص٧٧)، ثم إنه يضع الفن فى مساحة العملية التاريخية. لنا

فإنه يجدر بنا أن نقرأ مقالته هذه لنفهم أنه قام بوضع الفن داخل سياق جدلية المظهر والخبير؛ أي أنه قام بتحديد ماهية المواصفات الثورية الكامنة في "الفن الحقيقي".

(٥٥٥٥) الماترياركية Matriarchy، وهي عكس الباترياركية Patriarchy، تشير إلى المجتمع الذي تكون السلطة فيه والسيطرة للمرأة (المترجم).

(٤) لا وجود لتسيّد المرأة والمجتمع الأموي (Matriarchy) في الواقع ولا في الرواية؛ لذا فالمعرضة الكبرى لا يسمح لها سوى بمساعدة الطبيب غير الكفء والذي يرأسها في إدارة الوحدة بالمستشفى. تقدم لنا ليف ميريام Eve Merriam تقييماً دقيقاً للقوى التي تدمر رجولة الذكور (تخصيمهم remasculating them)، كما قدمت أيضاً تحليلاً لأسطورة الماترياركية، وذلك في مقالة لها بعنوان: "الأسطورة الماترياركية" في كتاب: "فلنواجه المجتمع الأبوي"، "Up Against the wall, Mother"، وهو تحرير آرمز وبيرمكو eds. M. Adams and M.L. Briscoe (Beverly Hills, California: Glencoe, 1971), pp.213-22. وتوضح ميريام أن القصة الخرافية التي تزعم أن "ماما الكبرى" تملك كل خيوط السلطة في يدها في مجتمعنا، إنما تهدف إلى إخفاء الحقيقة: إن السوق هو الذي يقرر مصائرنا، وإن نجاحه يتوقف على تمرير أسطورة المرأة الحاكمة المتسيدة، وذلك حتى عندما يضمنون الرجال في مواقع في الشركة كانت أصلاً مواقع تشغلها زوجاتهم. ويبدو أن كلا من كهس ومارتن قد وقعا ضحية للأسطورة الرأسمالية فتبنيها، وبتضح ذلك من عدم قدرتهما على إنراك الغزى الكامل لسطوة/سلطة الـ Combine.

(٥) من الممكن أن نرى أن حاملات مرتبط بالطبقة التي ينتمى إليها لدرجة يتعذر معها أن نرى أنه يمثل نمطا كليا/عاما؛ وذلك لأن مشاكله مرتبطة بالسلطة، والتي هي جكر على الطبقة الحاكمة من الذكور (البهض) إلا أنه، يتبقى أن التبعات الجادة في مسرحية حاملت ليست مقصورة على الطبقة الحاكمة ولا على الذكور ولا البهض؛ ولكنها تبعات إنسانية عامة.

(6) Susane Langer, Philosophy in a New Key, 3d ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1971), pp. 3-7.



الحراسات .

مفهوم النقد

من الأسلوبية إلى تطيل الخطاب

محمد رضا مبارك

تعديل القوة الانجازية

دراسة في التطيل التطولي للخطاب

محمد العبد

مفهوم المرمنوطيقا

الاحول العربية والثقافة العربية

الحبيب بو عبد الله

انفتاح النظرية الاحدية

التفكيك وقرابة النصوص القديمة

أيمن بكر

مقدمة لنظرية النوع اللووي

علام عبد الهادي

تفاق

شكسبر وتفاق النظرية الاحدية المعاصرة

عصام الدين فتوح

كتب

مدخل إلى النظرية الاحدية

تأليف: جوناثان كلر

ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام

عرض: ماجد مصطفى





# مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب

ف

محمد رضا مبارك

## مقدمة:

من أكثر ما يميز عالمنا المعاصر، سرعة تحوله وتغيره في كثير من الأشياء، وإذا رصدنا بعين فاحصة تغير المصطلح والمفهوم واكتسابه دلالة جديدة كل حين، فإن مفهوم النقد من أكثر المفاهيم جاهزية وقابلية للتغيير والتبدل، فهو ما عاد يؤخذ مستقلاً، ولا يشتغل عليه في الدراسات المعاصرة باعتبار أن له استقلاله الذاتي المنفصل عن مجمل العلوم المجاورة: بل أخذ مفهوم النقد يتغير بتغير ارتباطاته أو (علاقاته) مع علم اللغة، أو علم النحو أو مع الأدب بأنماطه وأقسامه. فإذا ما تغيرت هذه العلاقات وهي عرضة للتغيير كل حين، فإن النقد - مفهومًا - سوف يعتوره التغيير لا محالة.

وإذا دققنا في تعريفات النقد المتداولة، فإنه ليس أكثر من "فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة"<sup>(1)</sup> ولعل الزمن الذي يغير كل شيء، وسم بميسمه النقد في دلالته المفهومية أو المصطلحية، فما عاد النقد اليوم هو (فن التمييز بين النصوص)، لأن هذا التمييز يُعنى بالصحة أو عدمها في الحكم على النص، فالتنقد فن استكشاف والاستكشاف هو حفر في البنية العميقة للنصوص، أي أنه يضيف إلى النص الأدبي شيئاً لم يكن موجوداً من قبل. ومن هنا يبدأ التغيير في النقد وتدرس علاقته الجديدة.

## تغير مفهوم النقد:

لقد جرى التمعن في مفهوم النقد الأدبي وعلاقته باستكشاف النص منذ بداية العصر الماضي، لأن الاستكشاف مرتعن بالقراءة، والقراءة متعلقة بالتحقق، وتحقق النص لا يتم إلا بالنقد، فالنقد بالنسبة إلى القراءة، هو القراءة الفاعلة أو القراءة الشاعرية وفق ما يرى تودوروف؛ وقراءة الشاعرية تتفق مع مفهوم النقد، من حيث ارتباطه بجملة من العلوم المجاورة - أو لنقل الحقول المجاورة - لاسيما تلك التي تومس بأنها لغوية أو أدبية. وماكنا لنلاحظ هذا التحول الفجائي والمدرس في مفهوم النقد، لولا الكم الهائل من الدراسات والاتجاهات الفكرية التي وسعت عالمنا بسمة التغير وعدم الثبات. فلسنا هنا مولعين بتقديم النص إلى المتلقي وإن كان النقد الحديث ما زال يفسر النقد بربطه بالمتلقي شارحاً ومفسراً. لقد تغير هذا تماماً وتغيرت العلاقة الوسيطة بين النقد والمتلقي، فليس النقد هو الذي يقدم الأدوات اللازمة لكي يفهم المتلقي النص ويتفاعل معه، أصبح النقد يقدم نفسه

نشاطاً مساوياً للنص، محايثاً له، منطلقاً منه وراجعاً إليه. والاشتراطات التي وضعها الدارسون المحدثون للنقاد الأدبي، أحدثت تغييراً في موقع النقد ومن ثم تغييراً في أهدافه.

إن النص الشعري أو الأدبي لا يرتبط بهدف معين، وهذه أولى استراتيجيات النص الأدبي. ولو ارتبط الأدب بأي هدف معلن لفقد إمكانية تحقيقه فناً أدبياً، لأن الانصراف سوف يكون إلى الهدف الأخلاقي أو الجمالي أو الفكري الذي عليه النص. وارتباط النقد بالأدب أو بالنص تحديداً، لا يوجد هدفاً لما ليس له هدف. هو لا يبرز أهدافاً جمالية أو فكرية أو سياسية، فهذه الأهداف لو وجدت لأبرزها النص، وتوخاها المتلقي دون الاستعانة بالنقد ضرورة. الهدف يرتبط بالقصدية Intentionality والقصدية كما يقول بوجراندي/ دسرلر: تتعلق بموقف منتج النص الذي يريد أن يبني نصاً مترابطاً متماسكاً، لتحقيق قصد منتج، أي ليقدم معرفة أو يحقق هدفاً يطرح في إطار خطة أو تخطيط ما<sup>(٣)</sup>. النقد المعاصر (النصي) يبتعد عن قصيدة الكاتب بعده عن الارتباطات الأخرى المتعلقة بأدبية الكلام، ودخل مفهوم النقد الأدبي في علاقات النص، فهو يحتوي على الإرهاسات الداخلية، التي عليها النص ويقترّب من الدلالات العميقة، ويعالج الظاهرة الأدبية انطلاقاً من لغة سامية لا تقف عند الشرح أو التفسير، وتحاول الغور إلى أبعد من السطح الظاهري أو (البراني). ومزية النقد هنا أنه مرتبط أو مؤسس على النص، فهو لا يفارق النص المعين المحدد، ولكنه لا يقف منه موقف التابع، أو موقف المتعالي. على اعتبار أن الناقد هو أكثر المعنيين بالنص؛ لاختصاص الناقد الأدبي وتوفره على إمكانات ربما لا تتوفر عند الآخرين. قد يفشل الناقد في اكتشاف النصوص، وقد ينجح القارئ في ذلك. لأن معادلة (الأدبية) قد تغيرت كثيراً عما كانت عليه سابقاً، فلقد أصبح الأدب نخبواً وهذه حقيقة قد تصدعنا ولسنا خجلين من البوح بها، وهي حقيقة رسمت أدبنا منذ الخمسينات، فلسنا أمام جمهور واسع الأبعاد والآفاق كما كان يظن، والأدب في حقيقته وجوهره كذلك منذ أن كان. ونقصد بالأدب هنا، النصوص الرفيعة التي تصطدم بوعي المتلقي، ونصوصنا في أغلبها لا تصطدم بهذا الوعي لذا فقد ظلت خارج سياق التأثير، خارج الزمان بل هي خارج المكان. ولو كان الأدب غير ذلك، لكان له أثر على مجمل الحياة ومناحيها المختلفة. وقد فقد النص الأدبي علاقته بالمحيط منذ زمن طويل، وكانت الأحداث السياسية التي شدد الجماهير في بدايات القرن الماضي سبباً مهماً من أسباب العناية بالشعر. ولم يكن من هم النقد إيجاد جمهور للشعر أو الأدب، فهذا الجمهور يتشكل خارج النقد، فالمخاطبون لا ينتظرون الناقد ليدلي بدلوه في القصيدة ثم يتأثرون بها.

إن إشكالية النقد بالمعنى النظري قد وجدت من قبل، فقد اعتنى بها عبد القاهر في إطار نظرية النظم، كان يبحث عن موطن قدم للنقد؛ الذي ضاع في إطار التجاذب بين المعنيين باللفظ والمعنيين بالمعنى. وهو وإن درس إعجاز القرآن الكريم خاصة، لكن أبعاد نظريته تناولت الأدب في شواهد معروفة. مفهوم النقد ظل يورق عبد القاهر في نظرية النظم، فقد ركز في السمات التي تربط الناقد برباط الأدبية، حين عمل جهده على جعل العلاقة وطيدة بين مفهوم النقد ومفهوم النص.

ربما كان عبد القاهر أول من نظر إلى النص بما هو بنية مغلقة؛ ذات أبعاد دلالية ونحوية وتحويلية. وأول من نظر إلى الناقد القارئ الذي شغله الاتعاس بالألفاظ أو المعاني عن تجلي معاني النحو وتركيب الكلام، وكان عبد القاهر كان يبحث عن مركب النص من جديد في نهضة أي يعيد صياغته صياغة جديدة عن طريق لفظ طالما استخدمه عبد القاهر وهو الترتيب "ترتيب المعاني في النص أولاً ثم ترتيب الألفاظ"<sup>(٤)</sup>. والترتيب هنا طريق إلى النظم، والسؤال يطرح بعد ذلك عما يقصده عبد القاهر، ولابد أنه يقصد الكاتب، الذي يرتب المعاني ثم يطلق الألفاظ، أي هو منشئ

النص أو مبدعه؛ لكنه هنا يتحدث عن النقد؛ أي على الناقد أن يكشف الغطاء عن طريقة تأليف الكلام وصوغه، والمعاني والألفاظ تدخلان في إطار جديد من النظم.

هذا التجاذب بين ناقد النص ومبدعه يظهر جلياً عند عبد القاهر وهو لا يقصد إلا النقد حصراً، ذلك لأن الإشكال الذي أوجده في نظرية النظم هو إشكال نقدي يتصل اتصالاً وثيقاً بإشكالات فكرية. لكن عبد القاهر حصر جهده فيما يفعله الناقد، وحاول أن يعطي معنى جديداً للنقد غير متعارف عليه سابقاً حين انشغل الناقد في مسائل الوساطة والموازنة وفي تشبيه مصيب وآخر بعيد، ومهمة النقد أبعد من بسط الحديث في ذلك. بل لعله اكتشف في وقت مبكر من تاريخ النقد، أن النقد يقارب النص، وهو لشدة ارتباطه بالنص الشعري، يكاد يساويه إبداعاً. ولقد حسن عبد القاهر من خطبة الكتاب في دلائل الإعجاز، واعتنى بلفظه عناية خاصة وهو يقدم لكتاب يقوم أساساً على النقد، فصل في الأفكار واختار كلمات تدخل في سياقات غاية في الحنق.

وقف عبد القاهر يتأمل بنية النص السامي، ويتمعن في النقد وهو يتعامل مع النص، ولاحظ أن الأدباء في عصره وقفوا عند المعاني الخارجية للنص، وكان الأولى دراسة النص بنيةً، ولهذا يمكن تسمية نظريته بنظرية العلاقة، لأن التعلق أو العلاقة كانت المهيمنة التي يدور حولها النظم. وحين وضع عبد القاهر مقاربة نقدية في النظم حين قال: "إنه توخي معاني النحو" ذهب في بحث مسهب يوضح النحو ومعناه، فقد أكد مصطلحاً جديداً لم يؤكد في السابق وهو (معاني النحو) ولا بد حين تجدد المصطلحات وتتغير فئمة تغيير في المفاهيم المقاربة.

وإذا كان النص قد وجد فإن النقد هو الذي لم يوجد بعد؛ على خلاف من يقول إن الكاتب هو الناقد الأول. النص في ذهن عبد القاهر قد وجد وهو النص المعجز: آيات القرآن الكريم؛ ووجدت نصوص من الكلام العربي السامي الذي اعتنى به. لكن الذي لم يوجد ويحاول عبد القاهر إيجاده هو النقد، الرؤية الجديدة التي تختلف عن سابقتها. ولو كان النقد المنهجي قد ولد في القرن الرابع على رأي محمد مندور<sup>(١)</sup>، لما اضطر عبد القاهر إلى وضع مفهوم جديد للنقد.

لقد التقط عبد القاهر مفهومه للنقد من الواقع اللساني لا من الواقع الأدبي. والواقع اللساني كان يقف على قمته الجاحظ في نظم القرآن ودلائل النبوة والحيوان والبيان والتبيين.. وكان عبد القاهر يربط المفهوم الجديد للنقد بالعلوم اللسانية؛ أو ما يطلق عليه باللسانيات الأدبية. وهي محاولة أولى شدت الانتباه لرؤية عبد القاهر، دون محاولة إغنائها وتطويرها.

لقد وصف عبد القاهر نصاً شعرياً بالحسن، وحسنه آت من توخي معاني النحو "وإذ قد عرفت ذلك، فاعمد إلى ما تواضعوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، فإننا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنست فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت؟ وعندما ظهرت، فإنك ترى عيائاً أن الذي قلت لك كما قلت.."<sup>(٢)</sup>

ثم يستشهد بأبيات البختری واصفاً الفتح بن خاقان:

بَلُونَا ضَرَانِبْ مَنْ قَدْ نَرَى	فَمَا إِنَّ رَأَيْنَا لِفَتْحِ ضَرِيْبَا
هُوَ الْمَرْءُ أَهْدَتْ لَهُ الْحَادِيَا	تُ عَزْمَا وَشِكَا رَأْيَا صَلِيْبَا
فَكَالسَيْفِ إِنَّ جَنَّتْهُ صَارْحَا	وَكَالْبَحْرِ إِنَّ جَنَّتْهُ مُسْتِيْبَا

ويلاحظ أن عبد القاهر قد اتسع في الشاهد، ولم يقصره فقط على بيت واحد، وتعداه إلى ثلاثة أبيات، ولو اتسع الشاهد لأكثر من ذلك؛ لتخلص النقد من الشاهد الوحيد المعروف. فحالة عبد القاهر، منحت النقد القديم مساحة لتحليل النص، انطلاقاً من القطعة الشعرية لا من البيت، وعبد القاهر في ظل انشغاله بالنظم، جاء بهذه الأبيات مثلاً حسناً لما يجب أن يكون عليه الشعر، وأراد من خلال نقده التطبيقي هذا، أن يمنح مفهوم النقد فهماً جديداً لا يتعلق بجودة الاستعارة أو التشبيه أو الموازنة، أو الجودة في المجاز، فهذه من موضوعات النقد. ومن أساسيات نقد الشعر

لكنها تظل ناقصة أيما نقص إن لم تربط باللسانيات. وتشخيص الاستعارة أو تمثيل التشبيه، من القضايا المعطاة في النص؛ الذي يحتاج إلى الكشف هو ربط هذا المعطى النقدي الداخلي بآخر أكثر تخفياً وأكثر جاذبية وهو اللغة، و عبد القاهر ما كان ليرى إلا هذا البعد اللساني في النص، وكأن الأبعاد الأخرى، إنما هي مكملات له، على أهمية الاستعارة وقدرها المكين. والأبعاد اللسانية هي المتعلقة بالجملة، ترتيباً وتقييماً وتأخيراً وتوكيداً، ثم هي المتعلقة بعلم دلالة الجملة على المعنى الشعري أو الأدبي، وهو لا يتحدد ولا يعرف إلا من خلال تلك الأبعاد.

إن عبد القاهر لم يختر - وكان يمكن أن يختار - نماذج أكثر دلالة على الشعرية من هذا النموذج، لأن التصوير الفني في هذا النموذج لا يرقى إلى مستوى الشعر العالي الفخم، ذي الصورة الصادمة المدهشة. وكذا الشواهد الشعرية الأخرى في دلائل الأعجاز. وهي أبيات على جودة السبك اللغوي فيها، لا تربك ذاكرة المتلقي إرباكاً فنياً. لكن مسار الأبيات يستجيب للرؤية المنهجية للناقد، ويستجيب للذوق الفني في ذلك العصر، ويحسب عبد القاهر أن هذا الذوق الفني واحد أو متقارب، على الرغم من أن استخدام (إننا) الشرطية هو لترك مسافة بين المتذوقين: "فإذا رأيته قد رافقت ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدّم وآخر، وعرف ونكر وحذف وأضمر وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها (علم النحو) فأصاب في ذلك كله"<sup>(١)</sup>. الاهتزاز والأريحية، هي نوع من أنواع الاستجابة، ولعل السؤال يتجه إلى أهمية (المعاني النحوية) التي يضع عبد القاهر كل جهده لاستقصائها، إذ إن التقديم والتأخير والحذف والإضمار ما كانت لتثير المتلقي إثارة عفوية سريعة، الصورة هي التي تدهشه، وهذه الصورة مرتبطة بالجدة والابتكار، لكن عبد القاهر ينظر إلى (المعاني النحوية) في صنع الصورة الصادمة، وإن كانت هذه المعاني وسائل تقرب المعنى أو تؤكد، لكنها لاتقوي الشعرية.

إن ربط عبد القاهر بين الفكر والأداء (اللغة) داخل نظرية النظم قد غير الطريقة التي ينظر عادة بها إلى النقد، فالنقد ممارسة فكرية وممارسة أدبية، وتوجه عبد القاهر نحو الناقد هو عناية بالجانب الفكري فيما يظل الجانب الأدبي مفروغاً منه: "وإذا كانت الألفاظ لم توضع لتعريف معانيها في أنفسها، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلق بمعاني الألفاظ في أنفسها، وإنما يتعلق الفكر فيما بين المعاني من علاقات وهذه العلاقات ليست إلا معاني النحو"<sup>(٢)</sup>. إن إدراك هذا المستوى الفكري الراقى في الصياغة مسند إلى ناقد متخصص ليس من مهمته تقريب النصوص إلى المتلقي، بل ناقد مشكك للنص يغوص في آثاره، وقد نستبدل هنا عبارة (ناقد) بعبارة (قارئ) ولن يكون ذلك مؤثراً في سياقات المعالجة التي نتبعها، فقارئ النص المتفوق، لابد أن يكون محتازاً هذه الصفات (الأدبية والفكرية) التي يكتشفها القارئ دون ضرورة توسط الناقد في ذلك. لأن الناقد في منطق الفهم التقليدي لن يستطيع أن يدفع بالنص إلى التحقق في ذهن المتلقي، إن لم يكن المتلقي قد امتلك أدوات محددة هيأته للدخول في هيكل النص، ومعاينة أجزائه وبقائته، فدارس الأدب منذ عبد القاهر أمام توجه جديد للممارسة النقدية والفكرية، التي أعطاها عبد القاهر قدراً فائقاً من العناية. فهي صناعة الفكر العميق، ولعل عبد القاهر أراد أن يعطي النص والنقد، دلالات تخرجهما من المحلية إلى العالمية، من خلال ربط الأدب بشكل عام بالفكر، و تحضر في ذهنه عالمية الأدب وهو لم يغادر جرجان إلى خارجها. إنه حضور واع لما يجب أن يكون عليه الأدب، "فلا أدب يقوم بمحليته"<sup>(٣)</sup>.

إن ما يفرق بين النص الأدبي وغيره هو الفكر. والبلاغة التي ترجع إلى الفكر هي البلاغة المطلوبة ذات اللغة العالية، التي يستمتع بها أصحاب اللغات الأخرى، فلا يمكن نقل جمال الألفاظ في الترجمة، وإنما يستمتع بها حين يكون النص ذا قيمة فكرية"<sup>(٤)</sup>. ولقد وجدنا علاقات

شقي بين توجه عبد القاهر نحو النص وتوجهه نحو تجديد مفهوم النقد بتوثيق علاقته بعلم الدلالة وعلم اللغة. فأسرار اللغة وإن كان يجب إدراكها من قبل (الكاتب - الشاعر) غير أن الناقد هو الأولي في إدراك تلك الميزات بل هو المعني بها أساساً. ولا يظن أن هذا يصنف جزءاً من النقد اللغوي الذي شاع في بعض عصور الأدب ولكنه نقد يتمحور حول نفسه. فالعلاقة مع النص لا يقومها إلا الفكر، والنص لا بد أن يحمل مضامين فكرية عالية، تظهر من خلال الصياغة اللفظية. وعلى هذا فعلاقة عبدالقاهر بالعالم اللغوي تشومسكي تُنظر إليها على أنها تلاق عقلي بين عالين من علماء اللغة: قديم ومعاصر. لكن الوصف الذي يمكن أن يوصل إلى هذه العلاقة، يتعلق بعلاقة النقد الأدبي بالنص، فالنص توليد للمعنى. لكن هذا التوليد لا يتحقق إلا من خلال النقد، فالتوليدية غائبة إذا ضعفت القراءة (النقد) وسوف تحضر بقوة بحضورها، فتوليد المعاني والوصول إلى دلالاتها العميقة، تجاذب بين النص والقراءة أو بين النص والنقد.. "ولعلنا نلاحظ أن مفهوم النحو يأخذ شكلاً عقلياً، كما هو عند تشومسكي، وليس مجرد وسيلة اتصال تستعين بها اللغة في أداء وظيفتها الأساسية. وهذا الشكل العقلي هو الذي أتاح إمكانية رصد الطاقات النحوية الفعالة ولوجاً إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملي عند الرجلين، وإن كان تشومسكي قد بدأ بالجملة وصولاً إلى المفرد في حين بدأ عبد القاهر بالمفرد وصولاً إلى الجملة"<sup>(١٠)</sup>.

ربما يكون النقد البلاغي قد خطا خطوة أساسية مع عبد القاهر، فالتوليد الجمالي من النص لا يتعلق فقط بالاستعارة أو التشبيه أو الخيال، وهي العناصر المهمة لأدبية الكلام. وكأن التوقف عند هذه العناصر مجافٍ لأصول النقد الأدبي.. وعلى هذا ينبغي البحث عن النظام العقلي الذي يقف وراء المجاز والاستعارة، وهو نظام مكمل للأدب والنقد.. ممارسة تالية للنص.. والممارسة العقلية ممارسة نحوية توليدية.. ولهذا لم يتوقف عبد القاهر عند قوله تعالى "اشتعل الرأس شيباً" عند الاستعارة وإنما الاستعارة ضمن النظم، يقول: "ومن دقيق ذلك وخفيّه، أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى "اشتعل الرأس شيباً" لم يزيّدوا فيه على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها، ولم يروا للمزية موجباً سواها، وليس الأمر على ذلك ولا هذا الشرف العظيم، ولا هذه المزية الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة، ولكن يزيّد من حسننها نظم الجملة على هذا النحو، بإسناد الفعل إلى الرأس، وهو في الحقيقة للشيب (..) ويفيد مع لمان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول، وأنه قد شاع فيه وأخذ من نواحيه وأنه قد استغرقه، واعلم أن في الآية شيئاً آخر من جنس (النظم) وهو تعريف الرأس بالألف واللام، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة، وهو أحد ما أوجب المزية"<sup>(١١)</sup>.

وإذا كان نقد القرن الرابع الهجري قد وازن بين استعارة وتشبيه في إطار الموازنة والوساطة<sup>(١٢)</sup>.. فإن النقد الجديد لم يوازن بل يحكم ويستنبط، فلقد أدخل المستوى اللغوي (اللساني) في إطار التقويم الأدبي، ودون هذا المستوى، يقف النقد دون أداء مهمته.. (فالنظم) وفق هذا المقياس، هو مدار العناية بالنص، والنظم هو ضالة الناقد؛ وعليه فهو يكتشف المعاني النفسية المتعلقة بالألفاظ، وترتيب الواحد تلو الآخر. الناقد هو محط التساؤل والكلام ما كان إلا ليعنيه، أراد عبد القاهر أن يوجد مواضع جديدة للذوق. لا تتصل ضرورة باللفظ والمعنى، وعلاقة أحدهما بالآخر، وإنما هي ربط للفكر بالشكل، ولا يوجد أحدهما دون وجود الآخر، وكان عبد القاهر يعيد للنقد الأدبي ارتباطه بالفلسفة التي غابت أو غيّبت عن الأدب العربي نظرية وتاريخاً ونقداً. ولقد أوغل الدارسون كثيراً في دراسة اللفظ والمعنى. ورفض عبد القاهر لكليهما. كان عبد القاهر يبحث عن المعاني العميقة التي يطلق عليها اليوم (السيمانتك) ويدخل علم الدلالة في أصول النقد الأدبي، وهو لا يقصد بالمعنى، المفهوم المتداول له، فالمعاني النحوية التي كان ينشدها لاهد أن توصلنا إلى فهم جديد. لقد شغلت قضية المعنى عبد القاهر في إطار التحليل اللغوي. وهو بإضافة

(النحوية) إلى المعاني. عمل على استجلاء البعد اللساني (الدلالي) لكن هذين البعدين المتساويين هما أساس التحليل النصي، ففكرة المعنى من أهم ما شغل الفلسفة المعاصرة عموماً والتحليلية خصوصاً. وذهب بعضهم إلى أن الفلسفة هي تحديد المعاني. ومن المعروف أن الفلاسفة ذهبوا مذاهب شتى في تحديد (المعنى)، فمنهم من ذهب إلى الأشياء الحسية الموجودة في العالم الخارجي، والتي تشير إليها الكلمات، فهي معاني هذه الكلمات. ومنهم ذهب إلى أن المعنى إنما هو التصور الذهني الذي يشير إليه اللفظ. وقد ذهب فريق آخر إلى أن المعنى هو القضية أو الجملة وليس الكلمة، لأن الكلمة يفرضها لا تشكل وحدة للفكر<sup>(١١)</sup>. وعبد القاهر قد طرق هذه الفكرة وأشبعها دراسة وبحثاً.

فإذا كان النقاش لما يزل ماثراً إلى اليوم حول شعرية اللفظة وأهميتها مفردة، فإن عبد القاهر وضع حداً قاطعاً لهذا النقاش بشكل لا يدع مجالاً لمتقول أو شك في صحة ما ذهب إليه، فهو يقول: "فاللفظة لا تعد فصيحة إلا بأبعد معرفة مكانها من النظم وحسن ملازمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها"<sup>(١٢)</sup>. فقد اعتنى بعلاقة اللغة بالفكر، ومنح هذه الرابطة وأعطاهما مزية على غيرها، ولعله كان يسعى إلى شيء ما من عالية الأدب والنقد، فلولاً الفكر ما استطاع الأدب أن يكون عالمياً، وكان من همه أن ينشر الأدب العربي ويصل إلى اللغات الأخرى، فإذا لم تكن الصلة قوية بين الفكر واللغة، لا يبقى من الأدب غير اللفظية وجمال الصياغة، وكل ذلك يذهب إذا ما نقل الأدب إلى لغة أخرى. وعلى هذا فإن عبد القاهر أراد أن يوسع دائرة (النقد) كي لا يرتبط بالزوايا اللفظية أو حتى بالاستخدام الكناشي والاستعاري. فهو لو ارتهن لهذه المعايير كف عن أن يكون وسيلة للتحليل، فالتنقد لا يحكم بل يحلل، وعلى هذا فإن المعاني النحوية التي تحدث عنها عبد القاهر كثيراً في إطار نظرية النظم. هي معانٍ تحليلية تتعلق بتحليل الجملة، فالتقديم والتأخير ودلالاته، والتوكيد ودلالاته وكذلك التذكير والتعريف كل ذلك مسارات داخل السياق، الغرض منها اكتشاف قيمة النص الحقيقية وليس ضرورة اكتشاف المعنى، فالمعنى ليس هو المطلوب في النص الأدبي. وليس تحليل النص لغرض الوصول إلى معناه. كيف والمعنى متعدد ومتغير بتعدد القراء وتغير أوضاع المتلقين، فما دام المعنى متحولاً غير ثابت، يكون هدف النقد رصد المتحول لا الثابت. إن التحول صفة لصيقة بالنص الأدبي الفائق، فلا بد للنقد، من أن يتحول بتحويلات النص: "إن المعنى ليس هو الثابت، وإنما هو المتغير والمتبدل، وإن هذا المتغير يكون بحسب طريقة استخدام الألفاظ المراد تحديد معناها. على هذا النحو يبدو أن البحث عن معنى ثابت، إنما هو مجرد وهم وقد آن الأوان لكي نستفيق منه، هكذا حقق فتجنشتين، وبضربة واحدة ثورة في فكرة المعنى"<sup>(١٣)</sup>. لكن هذه الثورة قد تجلبت وإن لم تكن بشكل واضح، عند عبد القاهر، حين نفى أن يكون المعنى سبباً في إعجاز القرآن، وهذا وحده دليل على سبق الرجل، وأن القضية شغلته كما شغلت المعاصرين، وعلى هذا فإن التحول الذي أصاب قضية المعنى هو تحول نقدي لا تباعد جذوره عن التفكير الفلسفي، وعلاقة الفلسفة بالنقد ونظرية الأدب. ففي تحديد مصطلح النقد تغييب التحديدات المبهمة غير المجلية عن القصد والهدف: "تقرر هنا أن تقويم النصوص التي تندرج تحت الأنواع الأدبية تقويماً يتبع تفسيره أو تحليله في ضوء التجربة الفنية، هو أبرز تعريفات النقد. ويلاحظ أن تحليل النص عادة عملية تقصد أساساً إلى العناصر الأربعة (العاطفة والخيال والمعنى والعبارة) قصداً قوامه المحتوى والشكل"<sup>(١٤)</sup>.

إن هذا التعريف المتداول بحاجة إلى تحليل، فتقويم النصوص، هو هدف معطى في النقد، وهو لا بد أن يسمى إلى ما هو متحرك، النص متحرك وليس ثابتاً؛ عبارة عن نصوص وليس نصاً واحداً، ويتعدد بتعدد القراءات وأنواعها على ما يضعه تودوروف لأنواع القراءات<sup>(١٥)</sup>، فعلى أية قراءة يعتمد النقد، وإلى أي قارئ يتوجه، هل هو القارئ الفعلي، القارئ المتضمن، القارئ المتخيل. الإشكال لا يقف عند هذه الحدود، فهناك (نقود) بتعدد القراءات أما العناصر الأربعة التي طالما

يؤكد عليها الدارسون فلقد تغير مسارها، ففي النظم والأسلوبية، ينظر إلى العلاقات داخل النص: علاقات الجمل وعلاقات الألفاظ والدلالات المستنبطة من الاستخدام ويلاحظ أن (العاطفة والخيال) عنصران لا يخلو منهما العمل الأدبي، ولكنهما عنصران يعطيهما النص الأدبي بدهاء، وإن كان تصور العاطفة والخيال في القصة والرواية غير تصورهما في الشعر. لكن الأجناس جمعت في جنس واحد هو الأدب، وأصبح البحث ملياً الآن في (شعرية الكتابة) أي المزايا التي تجعل من الكلام العادي كلاماً سامياً، والعاطفة والخيال لا يسعوان بالنص إلا من خلال المزايا اللغوية.

اعتنى حازم القرطاجني في محاولة تنظيرية كبيرة، بإخراج النقد من عزلته التي وضعها فيه نقد القرن الرابع الهجري. فأعطاه جانباً التأصيلي، وقد أحس بمعضلة النقد مثلما أحس بها عبد القاهر من قبل، وتطرق لأهم قضية في النقد وهي قضية نقد الشعر، وأدرك أبعاد المعضلة النقدية الماثلة، لذلك فإن موقفه يختلف عن موقف النقاد العرب في فهم الشعر. فقد أقامه على التخيل والمحاكاة قبل أن يقيمه على الوزن والقافية وقال: إن الاعتبار في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك. وقال: "الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخيل"<sup>(١٨)</sup>. إذاً حازم يحصر (الشعرية) في التخيل وعلى الناقد أن يستجلي الأقوال المخيلة. ومقدار التخيل وجودته. لقد خرج حازم على النقاد السابقين له، وهو أقرب إلى الجانب النظري منه إلى الجانب التطبيقي، أراد أن يجد أصولاً للنقد، في وقت غابت منه هذه الأصول. وإذا جمعنا حازماً إلى عبد القاهر نجد أن الهم المشترك عند الاثنين، يتحدد في إيجاد فهم معاصر للنقد، فهم يختلف اختلافاً بينياً عما جاء به السابقون. لقد ظل السؤال ملحاً زمناً طويلاً، فهل النقد هو الذي يسبق العمل الأدبي أم هو الذي يليه؟. وأيهما أكثر تلبية للفهم المصطلحي (للقند)؟ أحسب أن كلا من الجاحظ وعبد القاهر وحازم القرطاجني، يوجدون في التراث النقدي العربي ما يمكن تسميته إرهاباً بالنقد الجديد.. فليس ضرورة أن يكون النقد تالياً للعمل الأدبي، بل المهم أن يكون النقد سابقاً.. وهذه جملة المواضع التي توصل إليها عبد القاهر في إطار النظم وقضية اللفظ والمعنى، وهي نفسها التي قرئت حازماً من الفلسفة.. وعلى ذلك فإن أثر النقد في النص ليس بالضرورة أثراً لاحقاً، بل هو أكثر من ذلك أثر سابق، يتلخص في دراسة الأدب، خصائص، وأهداف، ودلالات.

وليس بدعاً أن الذوق الأدبي الأولي هو الذي يدفع القارئ لتحديد موقف ما من النص الأدبي وهذا الذوق الأولي (الانطباعي) موجود عند كل متلق. فموقف المتلقي من النص (أثراً وتأثيراً) لا يحدده الناقد، فالقارئ عادة يواجه النص إما مشافهة أو قراءة وهو لا ينتظر الناقد ليرى ماذا قد حكم ثم يقرأ النص، هو يقرؤه دون علاقة تربطه بالناقد. وإذا ما شكل فكرة إيجابية عن النص، لا يسهم في تغييرها موقف الناقد لأن الناقدة سوف تتدخل، وأنواق المتلقين لا يمكن تغييرها، وإن بنى الناقد رؤيته على أساس منطقي، أو على سعة الاطلاع على المناهج النقدية ونظرية الأدب. التذوق عملية تخرج عن إطار مهمة الناقد، قد يستطيع النقد تهذيب الأذواق، غير أن عمله يظل محدوداً وإذا ما أثر نص في قارئ تأثيراً حسناً فلن يغير النقد تلك الصورة حتى وإن برهن للقارئ سقوط هذا الأدب الذي استحسسه.

وفي محاولة لتأصيل مصطلح النقد الأدبي قسم بعض الدارسين النقد إلى قسمين: نقد تطبيقي ونقد تأصيلي تشريعي، يتحول الناقد فيه إلى مشرع أو فيلسوف<sup>(١٩)</sup>. ولعل هذا التقسيم لا يقترب من حقيقة الممارسة النقدية لأن التطبيق يقع في صلب النظرية. والممارسة التطبيقية هي تطبيق النصوص ولدت سابقاً أو هي تقديم لنصوص لم تولد بعد، أو سوف تولد بعد حين. ثم إن النصوص الجديدة مولدة من نصوص قديمة. ومفهوم التناسق بشكله الجديد، هو الذي وسع العملية النقدية بالشكل الذي انسحب فيه الأمر على المصطلح. لقد ظهر التناسق للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كرسيفا وهو "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص آخر"<sup>(٢٠)</sup>. أي أنه عملية نقل لتعبيرات

سابقة أو متزامنة. فهو على نحو من الأنحاء اقتطاع أو تحويل. وكل هذه الظواهر تنتمي بداهة إلى الكلام انتماءً استطيعياً، نسبة إلى كرسيتيا نقلاً عن باختين (الحوارية) أو الصوت المتعدد<sup>(١١)</sup>.

فليس النقد هو استخراج النص الأصلي من النصوص المتداخلة، وهذه عملية لا يمكن اتباعها والوثوق بها، إنما المهم هو أن النقد يحث على القراءة المتواصلة، أي القراءة قبل الكتابة. فالنقد في حالة التناص يكون قبلياً وليس تبعياً، بمعنى أن من المستحيل استجلاء عدد ونوع النصوص التي تداخلت مع النص الأصلي. وإذا كان الأمر ممكنًا في الأدب القديم، فهو مستحيل في الأدب الحديث بعدما تكاثرت النصوص مع النص الأصلي وتداخلت، وأصبح التناص سمة كل نص قديماً كان أم حديثاً. ولعل الإيغال في مقولات الحداثة الأدبية وتوصيفها للعواضعات الأدبية، يجعل النقد يغير مهمته القديمة ويمتثل بطريقة جديدة. فحين يميز رولان بارت بين نص اللذة ونص المتعة على أساس أن اللذة قابلة للوصف والمتعة غير قابلة، يقف سؤال كبير، دلالي لغوي أسني، يفرق بين اللذة والمتعة. دراسة بارت مطلقة من تأثير الأدب على المتلقي، واللذة والمتعة بعدان من أبعاد هذا التأثير.

إن المفهوم من قول بارت، أن المتلقين يتعلقون بالألفاظ، الصيغ البراقة الجميلة التي فيه. واللذة نابعة من عشقهم للحرف، والذي يرهن استقباله للذة تغيب عنه المتعة. فالمتعة هي النص المتشكل في الحاضر (اللغة) دون الانغماس أو البحث عن النص الغائب المتخفي (الكلام) فالنقد يحيل دائماً على نصوص اللذة، ولا يحيل أبداً على نصوص المتعة<sup>(١٢)</sup>. أي أنه يحيل على اللغة ولا يحيل على الكلام. ويتوافق ما ذهب إليه بارت مع دوسوسير في نظريته الألسنية وفي التفريق بين اللغة والكلام. غير أن بارت ينقل الحقل اللساني إلى الحقل النقدي، وهذا التعامي بين الحدود اللغوية والأدبية، هو ما جعل النقد يتغير، بل يتغير باستمرار، فهو وإن ازداد دقة، فقد ازداد تعقيداً. فمستويات اللغة والكلام تحيل على الجانب الوصفي، وتبعد الجانب التاريخي الثاوي في الوجدان، فالنقد ممارسة ثقافية أدبية ترتبط بالتاريخ وبالمستقبل أيضاً. وما التناص إلا اكتناه الوجه التاريخي للنص، ولا يمكن الوصول إليه إلا من خلال اللغة. البعدان الجديان اللذين توصل إليهما البنويون وطبقهما رولان بارت، جعلتا النقد يتشكل خارج الأطر التي سار عليها سابقاً. وهو يرفض المناهج السائدة في النقد لأنها تقف عند حدود اللغة بمعناها التاريخي.

إن موقف عبد القاهر في نظرية النظم، وفي إطار النقد القديم قد اقترب من الفهم السائد المعاصر، فنظرية النظم في أحد جوانبها المهمة نظرية وصفية. هي وصف للمعاني النحوية وأثرها في النص وهو إذ استعان بالمعاني النفسية فقد أبعد التاريخ عن النظم فالمعاني النفسية لا تتلقي بالتاريخ. وإذا كانت المفردة تنتمي إلى المعجم (وهو نظام تاريخي) فإن السياق لا ينتمي لذلك. السياق وصفي والوصف متغير بتغير عدد الذين يصفون النص، وإن ظل هذا النص محافظاً على العلاقات النحوية، أو المعاني النحوية. كان عبد القاهر يريد تخليص النقد مما لحق به طوال العصور. وقد يشبه رفضه للسائد، رفض بشر بن المعتز في مطلع القرن الثالث لتدريس البلاغة في وقتها المبكر، فقد نقل عنه الجاحظ ملاحظات بلاغية مهمة تناقض ما هو سائد عند معلمي البلاغة<sup>(١٣)</sup>.

إن موقفه من أدبية الكلام أو من الشعرية، يوضح الجهد الكبير الذي حاول تقديمه لصياغة رؤية جديدة للنقد، فشعرية النص هي شعرية من حيث السياق، وتوالي الألفاظ ليس كافياً، كما يقول عبد القاهر "بل لابد أن تتناسق دلالاتها وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"<sup>(١٤)</sup> ويقول في الموضع نفسه "وأي مساعٍ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ أن تنظم على وجه دون وجه"<sup>(١٥)</sup>. والنظر الوصفي ليس جديداً في الأدب العربي، فقد وجدت نظرات وصفية في النحو العربي، وكثير من الآراء النحوية كانت وصفية<sup>(١٦)</sup>. غير أن المهم هنا، هو أن الأدب العربي في أوج تطوره والتحامه قد توصل إلى أن التغيير هو جوهر التقدم والخطو إلى أمام، وأن الثابت هو



محفز للمغتين. فنظرية النظم غيرت مسار النقد العربي وإن أسيء فهمها، وهي نظرية توليدية، تجمع بين علم الأدب واللسانيات، وقد جمع عبد القاهر بينهما في تحليله للنصوص الشعرية. إن مهمتنا الآن قد تعدت عصر عبد القاهر وعصر دوسويسر نفسه، وهذا التجاوز لا يعني الإلغاء بل يعني البناء على السابق، فلقد بقي النقد العربي محتطاً عند عبد القاهر، وكان الأول أن يجمع بين قضايا النقد في القرن الرابع ونقد القرن الخامس: بعد أن منح عبد القاهر النقد بعداً لسانياً كان هو بحاجة ماسة إليه. مثلما فعل النقد الحديث والمعاصر.

ما بعد الوصفية:

حين ظهرت نظرية القراءة والتلقي، مطلع السبعينات من القرن الماضي، أعادت إلى الذاكرة بعض المفاهيم النقدية التي اعتقدنا أن النقد تجاوزها بناءً على ما جاء به دوسويسر. وأهم ما يلاحظ في ذلك هو العودة إلى التاريخ. وإن لم تكن على الصورة القديمة نفسها التي وجدت فيها من قبل، فالنص الأدبي الذي يراد للنقد أن يتعامل معه، تحليلاً أو تقويماً هو عبارة عن سلسلة من النصوص السابقة فيما يُدعى بالتناص، فأهم ما يشير إليه التناص أنه التاريخ فالنص هو تاريخ من النصوص المتداخلة، "أو هو البنائيات النصية القائمة على النظام الداخلي للنص وعلى العلاقات بين النص وأخيه"<sup>(٣٧)</sup>، ولكن هذا لا يكفي وحده لأن المتلقي موجود ضمن التاريخ، فليس العامل التاريخي هو الذي يمنح النص رسوخاً بل وجود القارئ ضمن التاريخ. إذ هو الذي يمنح العمل الأدبي خلوده، والخلود مفهوم مرتبط بضرورة بالتاريخ. وهذا يعني خروج النص إلى ما يحجب به أو يقترب منه، فالحرركات المحدثه سواء في فرنسا أو في ألمانيا قد اتجهت إلى الخروج عن النص إلى ما يحف به لا على أنه وسط اجتماعي ينمكس فيه، وإنما هو واقع وظرف، للظاهرة الأدبية فيهما حياة ولهما تأثير وفيهما تأثير. فوظيفة الأدب هي وظيفته من حيث هو ظاهرة مادية ملموسة منغرسه في التاريخ للقراء معها تعامل تكيفه المؤسسات الفكرية لأنه تعامل مع الفكر ومع الأشياء مخيلة بعيد التخييل عن الواقع"<sup>(٣٨)</sup>. والسؤال الذي يندرج في هذا السياق ما الشيء الذي يحف بالظاهرة الأدبية؟ وإذا كان التاريخ أحد هذه الأبعاد فإن تغييراً مهماً حصل في صيغة النظرة إلى الأدب، ثم إلى النقد، فلا يمكن أن يظل النص مغلقاً، إنه ذو علاقة بالخارج. وهذه نتيجة من نتائج (رومان جاكوبسون).

لقد حصل (جاكوبسون) على مساحة واسعة من الاهتمام. وآراؤه مازالت تثير الاهتمام وتثار حولها الأسئلة، وجاكوبسون الخارج والنمذج في الدراسة الشكلية الروسية والمؤسس لدراسة براك، يمهّد لنظرياته في الأدب، بوسوعية معرفية، استمد أصولها من حقول معرفية متعددة، فهو كالجامع من كل علم بطرف. على طريقة ومنهج علماء العرب المسلمين السابقين، وحين أسبغت عليه البنيوية كثيراً من صفاتها لم يتوقف عند ذلك. لأنها الأولى، وقد وجد مصطلح النقد الأدبي تغييراً كبيراً على يديه. يقول: "يجب ألا نصدق ناقداً يهاجم شاعراً باسم الصدق والطبيعة"<sup>(٣٩)</sup>. بهذه العبارة البسيطة يمكن تحسس رؤيته للنقد الأدبي الجديد. فقد رفض النقد القديم الذي كان يقوم على الالتباس الاصطلاحي بين الدراسات الأدبية والنقد الأدبي لأن هذا النقد كان يدفع الختص بالأدب إلى مراقبة نفسه واستبدال وصف الجمالات الآلية للعمل الأدبي بحكم ذاتي"<sup>(٤٠)</sup>.

لقد أعاد جاكوبسون الاعتبار من جديد للتاريخ في علاقته بالنص الأدبي، فهو لم يلغ تماماً أهمية السيرة الأدبية في التعامل مع النص الأدبي، في وقت طغت فيه النظريات النصية على كل شيء، وخفف كثيراً من قطع النص بخارجياته، ولعله يعود من جديد، بمنح الاعتبار لبعض خارجيات النص، كفن السيرة الأدبية. وفن السيرة مرتبط بالتاريخ دون شك، سواء أكان قريباً أم بعيداً. إن عميلة الهمد والبناء عند جاكوبسون كانت عملية متوازنة، لم تترك باطلاق للبنيوية، (وبداخلية) النص وعلاقاته المغلفة، كما أنها لم تقبل بمواضعات النقد القديم، ومن التوصلات المهمة علاقة الأدب بالمجتمع. التي تصور الكثيرون أن النقد قد غادرها تماماً، منذ ولادة البنائية

ونظريات القراءة والتلقي. إن تحقق النص مرهون بالقراءة. فوجود النص هو وجود في ذهن القارئ، ولعل نظرية القراءة والتلقي تعيد الاعتبار للبعد الاجتماعي للأدب، في مقابل الفن للفن أو النظرية البنائية. وقد وقف جاكوبسون أمام العضلة التي أحدثت ارتباطاً في العقل النقدي: "فما يهم جاكوبسون هو أن يضع أساساً يمكن، انطلاقاً منه، وصف الأحداث الأدبية ومعرفتها. فالناقد لا يستطيع تجاهل الغرض الأساسي من دراسته، وهو بلوغ جمال الأعمال الأدبية الماضية وتفجيرها.. والفن عند جاكوبسون يشكل قسماً من البناء الاجتماعي ذا علاقة متغيرة جدلية، مع بقية القطاعات الاجتماعية"<sup>(٣١)</sup>.

إن تحقق النص من خلال القارئ هو منح النص بعداً غير لغوي، ويمكن أن يفسر هذا البعد بأنه اجتماعي، أو تاريخي، فذاكرة المتلقي تحتوي على منازع تاريخية يمكن من خلالها الانطلاق نحو فهم النص أو التعامل معه. إن الجانب الوصفي الذي تصحورت حوله نظريات النص ما كان كافياً لإعطاء النص أبعاده الدلالية جميعها، فهو يمكن أن يقدم ما يجعل التحليل ممكناً، وقد أدرك البعض هذا وهو يعمل على محاولة إيجاد فهم خاص للنقد الأدبي وعلاقة الأدب باللغة. أي إن مواضع بدايات القرن العشرين ما عادت كافية لفهم النص إذ إن "علم لغة النص قد تجاوز في حقيقة الأمر العناية بالإهداء اللغوي بمفهوم تشومسكي والكلام بمفهوم دي سوسير. فلا تنتهي مهمته بوصف ما هو قائم بالفعل في الواقع اللغوي، أي تلك المادة اللفظية التي تقدمها أبنية اللغة، فالاعتقاد السائد بين علماء النص أن الاختصار على وصف البنية اللغوية وتحليلها لم يقدم سوى تصورات مجتزأة غير كافية، ولكنها ضرورية للتحليل النصي الذي يستوعبها، ويضم إليها تصورات متنوعة عن عمليات الإنتاج والتلقي والفهم واستراتيجياتها"<sup>(٣٢)</sup>.

إن التجاذب بين رواد الشكلاية الأولى وبين صناع نظريات القراءة والتلقي، أعاد الاعتبار من جديد لبعض اتجاهات النقد القديم، التي كان النقد الحديث قد تجاوزها. ويجد المرء على الرغم من انتماء البعض لصلب النظرية النصية، أنهم لا يستطيعون التوقف عند الأبعاد اللغوية للنص بمعنى أن التحليل البنيوي هو منهج مكمل لتحليل النص. وليس هو المنهج المستوفي لكل ما يجب أن يشمله النقد، وإذا كان التحليل البنيوي للنص ثورة نصية منذ بدايات القرن الماضي، فإن ثورات عديدة قامت بوجه هذا التحليل، انطلاقاً من جاكوبسون، الذي جعل النقد بنيوياً، غير أنه لم يغفل الخارجيات الحاققة بالنص. بمعنى أن الاندفاع لتحليل النص بنيوياً، كان يحمل في طياته تجاوزاً لحقائق لا يمكن إغفالها أو القفز فوقها. ولهذا السبب ما كان النقد البنيوي مساعاً أو مقبولاً لتعلقه بالنظرية أكثر من تعلقه بالتطبيق. والحقيقة أن تحليل قصيدة ما (أو الطاقة الشعرية في النص). لا يكون فقط بتحليل مجمل البنيات المادية (التناغم، القوافي، الذبذبات، الإيقاعات) للقصيدة، ولا بترجمة معناها المضمرة إلى معنى ظاهر. بقدر ما يقوم عن إدراج هذا النص مجدداً في تيار التواصل (أو عدم التواصل) وباستخدام الأسئلة: إلى من يتوجه النص؟ وأي الرموز يستخدم؟ فمعنى رواية ما أو حديث ما أو قصيدة معينة يكمن فيما يسكت عنده النص؛ بقدر ما يكمن فيما يعبر عنه<sup>(٣٣)</sup>. والمسكوت عنه في النص، ليس من الأشياء الجديدة. فقد استخدم المسكوت عنه في علوم اللغة العربية والعلوم الشريعة كثيراً، سواء كان معنى محابثاً للنص، أم معنى مخالفاً، على وفق الدلالة والصيغة الواردة في النص.

وهناك عنصر يعد من أهم عناصر الأدبية أو (الشعرية) وهو التصوير الذي أغفلته النظريات النصية. البعد اللغوي للنص وتلقي المناحي الدلالية لاسيما (الصوتية) منها؛ وإن اتسمت بمنح تصويرية "مضيق للقيمة الأدبية.. لأن التصوير متعلق بالخيال والعاطفة والمعنى الأدبي أو الشعري.. وهي المفردات التي اعتنت بها البلاغة القديمة أو التقليدية وانتهى بها النقد القديم في إطار الموازنات بين استخدام استعاري وآخر.. لذا فإن جاكوبسون غير من مواضعه.. حين "طور نظريته

للنقد من خلال دراساته. فقد كان سنة ١٩٣٦ يصر على وجود شعر دون صور شعرية، إلا أن نظريته هذه قد تغيرت سنة ١٩٥٨ ليركز في أهمية الصور الشعرية محدداً هذه الصور في إطار الاستعارة والمجاز المرسل. وبذلك أعاد الاعتبار إلى البلاغة القديمة واضعاً بذلك المعنى في قلب الطريقة البنيوية<sup>(٣١)</sup>.

إن أعضاء حلقة براغ اللغوية لاسيما موكاروفسكي Jan Mukarovsky (١٨٩١ - ١٩٧٥)، قد أظهروا اهتماماً كبيراً بقضايا الشعر وعلم الجمال العام، وكان من إضافاتهم البارزة في ذلك الوقت، ذلك التزاوج الذي أقاموه بين علم اللغة والدراسات الشعرية الذي وصل عندهم إلى درجة عالية من الإتقان والعقل<sup>(٣٢)</sup>. يقول موكاروفسكي: "إن شاعرية اللغة ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف. تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتي. ومن هنا فإن تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظيفياً إلى أبعد حد. ويشرح موكاروفسكي فكرة التوجيه الذاتي للوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى، فهي الوظيفة التي لا تتوجه أساساً إلى ظواهر خارج العقل (أي إلى المرسل أو المرسل إليه، أو الشفرة، أو السياق، أو الواقع، أو الاتصال)، ولكنها موجهة إلى القول نفسه، فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي"<sup>(٣٣)</sup>.

وعلى هذا الأساس فإن النظرة الشكلية التي تساوقت مع النظرة البنيوية، كانت منذ البداية تعزل النص عن أثره الصوري أو التصويري.. واللغة الشعرية هي عماد النصية فهي التي يتحقق فيها الانزياح المطلوب في الشعر. وعبد القاهر وحازم القرطاجني في محاولة الأول النصية ومحاولة الثاني التخيلية قد سبقا عصرهما، ولكنهما لم يمنحا منهجهما النقدي الأبعاد المطلوبة، لكي تقترب معالجهما من العلم المعاصر. لقد وضعاً سبقاً نظرياً وعملياً، فاقا فيه أسلافهما، وقدما لنظرية النقد المعاصر معالجات يمكن البناء عليها وتطويرها. فعبد القاهر ربط التحليل اللغوي بالتحليل الصوري، فالبعد اللغوي لا يمكن الركون إليه وحده لتحليل النصوص، حين ربط معاني النحو بالمعاني النفسية، ولم يبعدها عن التصوير والمجاز "أما توخي معاني النحو ووضعها مواضعها في الكلام، فعكاه فن النظم وهو الذي ينسب إليه المزية. والذي يبتغيه الناظم بنظمه ولأخذ مثلاً لذلك قوله تعالى "فما ربحت تجارتهم". والأصل في التعبير العادي أن يقال "فما ربحوا في تجارتهم، فلماذا عدل عن هذا التركيب إلى "فما ربحت تجارتهم" لماذا أعطى الفاعلية التجارة؟ وانطلاقاً من دائرة المعاني النحوية، ندخل إلى مبحث الجمال في التركيب الذي اكتسبته العبارة عن طريق المجاز. وقد يكون سر استعمال المجاز هنا، الإشارة إلى أنه في مجال التجارة يكون المال نفسه مقدماً على كل شيء حتى إن صاحبه قد يتوارى خلفه ومن هنا فإعطاء ذلك المال وهذه التجارة معنى الفاعلية وجعلها هي التي تربح أو تخسر إنما هو تعبير عن ذلك المعنى النفسي عن طريق استغلال المعاني النحوية<sup>(٣٤)</sup>. وليس هنا مجال تقويم شامل ودقيق لنظرية النظم، لأن المعاصرين لم يدرسوا نظرية النظم دراسة داخلية بقدر ما هزمه التماثل والسبق بينه وبين المعاصرين مثل تشومسكي لاسيما في قضايا التوليد. وفاتهم أن النقد الأدبي سوف يزداد ثراءً لو دُرِسَ عبد القاهر دراسة خاصة خارج المقارنات لاسيما في القضايا الصوتية التي أبدها عبد القاهر عن النظم.

لقد اعتلى حازم القرطاجي بمصطلح جديد لم يستخدمه أحد قبله، وهو (التسويم) والتسويم جزء مهم من أجزاء النص، لكنه الجزء المتعلق بالمتلقي، هناك (قصدية) Intentionality في وضع التسويم في النص، والتسويم يقف على نقيض تام من الحيل الأسلوبية، التي يقصدها (ريفاتين)، ففجوات النص هي التي تمنح النص القدرة على التفاعل مع المتلقي. والفجوات الموضوعية قصداً في النص، هي التي تجعل القراءة ذات أثر رصين على المتلقي. (والتسويم) عند حازم، مشتق من السيماء أو العلامة، وكأنه يقصد أن الشاعر يسمو الأبيات أو البيت الأول من القصيدة أو الفصول

كما يقول، أي أن تكون مفاتيح فصول القصائد ذات سمة مميزة. ودالة وتثير التعجب، ويضرب مثلاً في تسويم رؤوس الفصول مأخوذاً من أبي الطيب المتنبي:

أغالبُ فيكَ الشوقَ والشوقُ أغلبُ وأعجبُ بِنَ ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ

فهذا البيت بُني على تضاد المعاني وتقابلها، كما أنه قريب من المفارقة. يقول حازم "فضمن هذا البيت من الفصل الأول تعجباً من الهجر الذي لا يعاقبه وصل ثم أكد التعجب في البيت الثاني الذي هو تنمة الفصل الأول، ثم ذكر عن لجاج الأيام في بعد الأحباء، وقرب الأعداء"<sup>(٣٨)</sup>.

إن ريفاتير يتحدث عن فك (شفرات النص) والشفرة لاتقابل العلامة تقابلاً دلاليًا. لأن الشفرة أكثر غموضاً من العلامة. لهذا يقول ريفاتير: "إن العائق الأساسي الذي يتعين على الكاتب التغلب عليه لكي يوصل كل ما يقصده، هو ما يسميه (فك الشفرة الأدني)"<sup>(٣٩)</sup>. النقد القديم يتحدث عن أساليب في النص يمكن أن تقرب المتلقي منه، والنقد الحديث يتحدث عن فجوات وشفرات في النص، لا يمكن ملؤها إلا بالقراءة الفاعلة. وعلى هذا فإن النقد الحديث قد غير من مفهوم النقد ومصطلحه، انطلاقاً من الواقع الفكري المعاصر، وتراكم النظريات الفلسفية والفكرية، والرغبة الشديدة في تجديد الأطر القديمة والمفاهيم السابقة. غير أن تجديد النقد مصطلحاً ظل حتى في ذروة التجديد، موصولاً بالقديم، مع هجر البنيوية وطروحاتها.

فالنظريات النقدية المعاصرة، لاسيما نظرية الاستقبال، قائمه على إظهار تميزها عن كل ما عداها من المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة، ومنها المدرسة الشكلانية. وتعمل عن طريق ما يسمى بسلطة القراءة على سيادة وعي جديد لفهم النص والعلاقة بين النص والمتلقي. بل تعمل على خلاف ما يدعيه منظروها على إعادة مرجعيات الأدب. وإعادة الاهتمام بالكاتب وبخارجيات النص، ومنها السيرة الأدبية والتاريخ لأن الكاتب هو الذي يجعل من النص شفرة على وفق مايقوله ريفاتير، لإيقاع الوهم والمفاجأة لدى القارئ، وهو الذي يضع في النص فجوات تسدها القراءة، ويلاحظ أن الحديث بدأ من جديد يتركز على الكاتب والنص والمتلقي لا على النص فقط باعتباره مجالاً مفصلاً عن كاتبه. وقد يدلنا على ذلك أن أحد أهم منظري نظرية الاستقبال وهو (هانز روبرت يابوس) قد خصص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبثقة عن العلاقة بين الأدب والتاريخ"<sup>(٤٠)</sup>.

ولعل في هذا تغيراً مهماً، فإنا كان العصر قد انشغل بالتفسير النفسي للأدب لاسيما في النقد العربي، فإنه بعد أن شهد التأثير الكبير بالغرب حين اعتمد النحية اتجاهاً للنقد، عادت النظرية الغربية من جديد إلى (التاريخ) أي إلى ما قبل الثورة النقدية التي ختمت في الاتجاه النفسي.

لقد ركز (يابوس) في عمله النقدي المبكر في اضمحلال التاريخ الأدبي والعلاجات الممكنة لهذه الحالة. "وما كشف عنه في الأبحاث الألمانية والعالمية في الستينات، تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للأدب. حيث تحول الباحثون والنقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية، وعلم دلالات الألفاظ والجشطات النفسية أو المناهج الجمالية الموجهة. إن هدفه المعلن هو المساعدة في جعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية"<sup>(٤١)</sup>. لكن العودة إلى التاريخ ليست هي العودة القديمة لأن أسلوب الدراسة الأدبية تغير مثلما تغيرت النظرة إلى التاريخ، وعلاقته بالأدب، وبهذا فإن تشكل مصطلح جديد للنقد لن يكون إلا باستيعاب نظريتين معروفتين هما الأسلوبية وتحليل الخطاب.

من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب:

لعل الأسلوبية التي أقل نجحاً منذ عقود ما زالت تترقرنها في النقد الأدبي.. فالأسلوبية ليست نظرية جديدة ولاهي من ابتكار الغرب لكن الإضافات التي أضافها النقد الحديث مهمة حقاً في احتلال هذا المنهج النقدي هذا الاهتمام منذ أواسط القرن الماضي، والذي يعنيها هو ما أضافته الأسلوبية إلى مصطلح النقد من فهم جديد، باعتبار الأدب مجالاً أو فضاءً يتسع للعب الأسلوبية، التي تمتع من مصدرين مهمين هما الأدب واللغة.

لقد ظهرت الأسلوبية في ظل انقلاب مهم في المفاهيم الأدبية. مع الثورة الفكرية في أوروبا وحركة التحديث الذي مس النقد الأدبي في الصميم: في كونه يجسد حركة الفكر الفاعلة والعاملة من حوله. وإذا كان النقد يرتبط أساساً بالنص. فإن النقد الحديث ما أراد لهذه العلاقة أن تكون علاقة التابع بالمتبوع، فلا يتحرك النقد إلا إذا وجد النص، النقد يتحرك في إطار النص الحاضر وفي إطار النص الغائب الذي لم يوجد بعد، وحركة النقد هي أولاً وقبل كل شيء تتجلى في ارتباط النقد بالفلسفة، ولاشك في أن نظرية الأدب ما أوجدها الأدباء بل الفلاسفة.

أصبح النقد إشكالاً مصطلحياً عندنا (نحن العرب) مثلما هو إشكالية عند الغرب، لكن إشكاليته عندنا، عميقة، متأزمة، ككل قضايا الفكرية. الأزمة عندنا في النقد تتخذ شكلاً بنيوياً أكثر منها أزمة عابرة في سياق الحدث الفكري أو الفلسفي، فلا يمكن أن يتعامل النقد في إطار أزمة فكرية طاقية ومتشعبة الأبعاد، فلقد ولد النقد في الغرب في إطار نهضة أوربية كانت نموذجاً للوعي التاريخي. وتم توظيف رؤية الماضي بشكل نقدي واع من أجل الحاضر؛ بأن وضع الأوروبيون تراثهم الماضي في سياق التاريخي وادركوا بحس تاريخي صادق الفجوة الزمنية التي تفصل بين الماضي والحاضر. ومع اعترافهم بالقيمة الحقيقية لتراثهم الثقافي وتقييمه في إطار عصره فإن هذا لم يمنهم من الوعي بالحاضر وإدراك متغيراته فتملكتهم رغبة جامحة في البدء من جديد<sup>(11)</sup>.

وعلى هذا فلم يكن النقد معزولاً عن أطر الحياة المتطورة في تصاعدها وقعا عليها، في حين بقي النقد عندنا حتى في النماذج التجديديه منه، ضعيفاً ناقلاً لمناهج الغرب أكثر منه محاوراً، وظل هذا ملمحاً مهماً من ملامح حياتنا الأدبية حين غاب أو كاد التصور الفكري المطلوب للممارسة النقدية الأدبية، لأننا دائماً نطرح السؤال على الذات "هل هدف النقد هو إنتاج نص أدبي؟ أي هل الأدب هو طموح النقد؟ يواجه النقد مأساته حين يطمح أن يكون نصاً أدبياً، مأساته أنه في طموحه هذا يقع في أحد أمرين: إما أنه نص يكرر النص الأدبي وصفاً وشرحاً وتقييماً.. ( ) وإما أنه نص أدبي متميز وهو في حاله هذه يخون النص الأدبي، موضوع نقده، وبالتالي لا يعود نقداً"<sup>(12)</sup>.

هذا السؤال الذي طرحته يعني العيد في كتابها (معرفة النص)، معتمدة في ذلك على ما طرحه تودوروف في كتابه (ماهي البنيوية)، يشكل أساس الأزمة النقدية عندنا، فالنقد كتابة على الكتابة: وكان هذا السؤال ممكناً، لولا ظهور النقد المتأثر بنظريات الحداثة، لاسيما الأسلوبية فالنقد أصبح ممارسة فكرية قبل أن يرتبط (بالنص الأدبي)، فهو يولد قبل ولادة النص وليس ضرورة أن يولد بعده، وما عادت مهمته تقرب النص إلى القارئ. فقد يتحقق ذلك عرضاً، ولكنه كتابة خاصة ونائية يستمد جمالياتها من اللغة ومن أدبية الكلام. النقد لا يستخدم ما يستخدمه النص الأدبي عادةً بأوصافه المعروفة. لكنه كتابة تربط الأدب بالفكر، وليس عبثاً أن يستخدم النقد ألفاظ العاطفة، فقد ظهرت اللغة العاطفية حتى عند الفلاسفة، وهم الأقرب إلى العقل المحض. النصوص الأدبية بحاجة إلى النقد، لا لاكتشاف قيمة النصوص فحسب، فهذه القيمة يكتشفها القارئ، ناقداً كان أو غير ناقد. النقد يساعد على تذوق النص، وليس ضرورة النص المعين المحدد، بل تذوق النص الأدبي، عموماً.. الأسلوبية أوجدت للنقد هذا المعنى، فأبعدته عن الالتصاق المحتم بالنص "فالنظرية الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية أو من العالم الذي تنتمي إليه كغير جزئي منه. وتخضع لشروطه العامة في التحقيق والتزييف وهي في معظم الدراسات العلمية المعاصرة للأسلوب تعد جزءاً من نظرية تقف إلى جوار النظرية النحوية.. وتماثلها.. لهذا فإنه في مقابل علم اللغة التطبيقي تقوم عملية البحث الأسلوبي، التي تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية وتستمد منها منهج دراسة النصوص وتنظيم المواد، بالتضافر مع العلوم الأخرى في مناطق تلاقيها.. وفي البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية. ينبغي أن تستكمل دراسة الأسلوب في مستوياته اللغوية باستخدام المقولات المتصلة بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية"<sup>(13)</sup>.

فالأسلوبية تعني ممارسة نقدية فذة، تقترب من النصوص بقدر ما تبتعد عنها، فهي قريبة من النص. لأنها تعالج النص الأدبي في مفاصله الأساسية، وتبتعد عنه لأن لها مقولاتها الخاصة. التي ترتبط بالعلوم لاسيما علوم الإحصاء. بل هي أقرب إلى نظرية الأدب، وهي وإن كانت تحلل النص (مفردات وصورا وتراكيب) فإن لها منطقها الخاص، الوجود سلفا. فالنص مفهوم قبلي تعاملت معه الأسلوبية قبل أن يولد، وبعد أن ولد، جاءت لتحقيق من تكامل شكله لكي يتطابق مع الصورة الذهنية.. وليس هذا بدعا في الإنتاج الأدبي، لأن كثيرا من الاتجاهات النقدية كانت تنزع هذا المنزع، لاسيما في الواقعية والواقعية الاشتراكية من قبل أو الوجودية. لكن الأمر مع الأسلوبية أكثر رصانة واتزاناً، فهي ليست مرتبطة بنظام فكري معين، وإنما هي مرتبطة بنظام النص، وتشكله داخل اللغة. بعلاقاته داخل البنية التي ولد فيها، ثم بعلاقاته الأخرى لذا فموتها قد لا يعني شيئا لأننا مازلنا مشغولين ببنية النص، بعلاقاته اللغوية، بأبعاده التي يمكن أن تشف من خلال النصوص. وهذه النصوص لا تتوجه إلى النقاد أسلوبيين أو غيرهم، وهذا يعني أن النقد في أصله ممارسة فكرية جمالية، لا يعنى بها المبدع، فهو يتوجه إلى القراء لا إلى النقاد: "فالنص الشعري في نهاية المطاف موضوع تقبل وقراءة إذ هو يستهدف القراء ويتوجه إليهم، كي يتدبروه بالقراءة ويجسدوا النظر في هيئته مرارا وتكرارا. والنص الشعري واقع تحت سلطة المبدع وسلطة الجمهور وسلطة اللغة أيضا. كل يريد أن يخضع النص لسلطته، ويجذب إليه بإحكام القبضة عليه. والنص في ذلك (حيران، حيران) بين أن يرضي هذا الطرف أو ذاك أو الأطراف جميعها، وبين أن يركب شهرته فينطلق غير عابئ بأحد الأطراف فائضا عن كل حد فائضا من كل عقل"<sup>(١٢)</sup>. القارئ يتعامل مع النص بعد ولادته، والناقد يؤسس للنص، وهو كتابة تسبق الكتابة. ولا يعني هذا أن هناك نقداً نظرياً وتطبيقياً، لأن التطبيق ليس ضرورة أن يكون على نص معين، التطبيق هو اكتشاف الميزات اللغوية والعاطفية في النص. وفي الأسلوبية لا يتقرر ذلك بنص معين، بل بنصوص كبرى تاريخية أو معاصرة، ذلك لأن مفهوم النص، ما عاد يحيل على نص معين، بل على نصوص متداخلة في النص الواحد. فهو يولد من نظام النصوص السابقة، والنقد حين ارتبط باللغة فقد ارتبط بعلاقاتها؛ تماماً كما طبقتها عبد القاهر من قبل في نظرية النظم. وإذا كان النص معقداً بطبيعة بنائه، فإن الأسلوبية التي تتعامل مع النصوص، هي الأخرى تتصف بالصعوبة والتعقيد. ومن صعوبات البحث الأسلوبي أنه لا يتم عادة على نطاق الممارسة بالتعاون مع نتائج العلوم الأخرى، كما يقتضي النموذج المفترض، بل يتم في أحسن الحالات على أيدي علماء لغة مهتمين بالأدب، أو دارسي أدب قد ظفروا ببعض المعارف اللغوية الضرورية. لكن هذا لا يغير من الأمر الأساسي شيئاً، وهو أن البحث الأسلوبي المعتمد على التحليل اللغوي، يقع مبدئياً في المنطقة المشتركة بين العلمين، وينتمي إليهما في مراحله الأولى وبالتساوي ويمثل الحلقة الوسطى في شالوت متكامل يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة ويُنْهَى بالبحث النهجي الإجرائي، ثم ينتهي إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة"<sup>(١٣)</sup>. فالنص المحدد، هو النص الولود لشاعر معين في زمن معين، حين يتعامل النقد الأسلوبي مع هذا النص المفترض لا يقف عند شعرة النص ولا على لغته بل يقف على جملة مواضع من هذا وذاك. تارة يعطي للأدبية حقها وتارة يقف مع اللغة، وحين يدمج العنصرين في عنصر واحد، يكون النقد قد حقق عطاءه الجديد المفترض. والنص المعين هنا هو قصيدة للشاعر محمود درويش، والقصيدة بعنوان (حليب أنانا)<sup>(١٤)</sup>:

لك التوأمين: لك النثر والشعر يتحدان. وأنت

تطيرين من زمن نحو آخر، سالة كاملة

على هودج من كواكب قتلاك - حراسك الطيبين

رعاة خيولك بين نخيل يدبك ونهريك يقتربون

( ..... )

وكتاب برقك يحترقون بحير السماء. وأحقادهم  
ينثرون السفونو على موكب السومرية  
صاعدة كانت السومرية، أم نازلة

( ..... )

دعي الماء ينزل من الأفق السومري  
علينا، كما في الأساطير. إن كان  
قلبي صخياً كهذا الزجاج المحيط بنا  
فاملئني بغمك حتى يعود إلى أهله  
غائماً حالماً كصلاة الفقير. وإن كان  
قلبي جريحاً فلا تطعنيه بقرن الغزال،  
فلم تبق حول الفرات زهور طبيعية  
لحلول دمي في الشقائق بعد الحروب.  
ولم تبق في معبدي جرة لنبيذ الإلهات  
في سومر الأبدية، في سومر الزائلة  
لك أنت الرشيق في البهو  
ذات البهن الحريريتين

وخاصرة اللهو

لا لرموزك

أوقف بريتي وأقول:

سأستل هذي الغزالة من سربها

وأطعن نفسي ... بها!

لا أريد لأغنية أن تكون سريرك.

قليصل الثور، ثور العراق

المجنح قرنيه بالدهر والههكل المتصدع

في فضة الفجر. وليحمل الموت آله

المعدنيه في جوقه المنشدين القدامى

لشمس نبوخذ نصر. أما أنا، المتحدر

من غير هذا الزمان، فلا بد لي

من حصان يلائم هذا الزفاف. وإن كان

لا بد من قمر قليكن عالياً.. عالياً

ومن صنع بغداد، لا عربياً ولا فارسياً

( ..... )

للك أنت التي تقرأين

الجريدة في البهو،

أنت المصابة بالأنفلونزا!

أقول: خذي كأس بابونج ساخن

وخذي حبتي "أسبرين"

ليهداً فيك حليب إنانا،

ونعرف ما الزمن الآن

في ملتقى الرافدين !

نتوقف عند ثلاثة أسئلة تشكل بنية الدخول إلى النص:

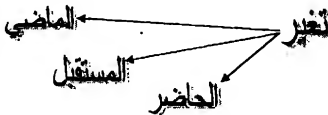
١- كيف تشكل النص في بنائه اللغوي وتكون هيكله؟ وما الانطباعات الأولى التي يُشكّلها؟

٢- ما هي العلاقة المهيمنة في النص التي يدور حولها الفعل الشعري؟

٣- ما الميزات الأسلوبية المستخدمة فيه والتي جعلته مؤثراً في تقبله أو في ميل المتلقي إليه؟

بدأ الشاعر بضمير المخاطبة (للك)، والكاف تتكرر مرة أخرى، والتكرار يشير إلى التأكيد وإلى محاولة القبض على اهتمام المتلقي، ثم يتكرر الضمير في قوله (أنت)، ودلالة لك تقترب من دلالة أنت.. وإن كانت الأولى للامتلاك والثانية للإشارة.. ولكنها في سياق واحد، ويلاحظ أن الشاعر قد غير سياق خطابه بواسطة الضمير من سياق إلى سياق، من سياق التملك إلى سياق الإشارة. والشاعر يستحضر صورتها وكأنها أمامه.. المخاطب وجهاً لوجه، والضمائر (لك، لك، أنت) أوفت بتقريب المعنى الشعري إلا أن الشاعر لم يبدأ باسمها بعد، ولو بدأ بالاسم صراحة.. لانتفتت الدهشة أو غاب التعجب (الإدهاش) من النص ثم يعود يخاطبها بكاف الخطاب في نهاية المقطع الشعري (قتلاك) (حراسك) الطيبين، والضمير هنا له استخدام خاص، والضمير اللغوي ينطوي على ازدواجية صريحة فهو كلي في اللغة، جزئي في الكلام (أنا) أو (أنت) أو (هو) ضمائر، يمكن أن يقولها أي شخص فتعنيه بذاته. وهذه الازدواجية التي حملها الضمير تسمح لنا بأن نميز بين الضمير والشخص، والضمير هو الملقوظ اللغوي في صيغة المعروفة (أنا، أنت، هو) والشخص هو المعنى الخارجي. والعلاقات اللغوية الداخلية هي التي تحدد الضمير. والعلاقات اللغوية الخارجية هي التي تحدد الشخص<sup>(١٨)</sup>. والمهم هنا هو الضمير الملقوظ لا المقدر، لأن الملقوظ هو الذي يساعد المتلقي على ملاحظة تحولات النص، وانتقاله من سياق إلى سياق.. من سياق الحضور إلى سياق الغياب، ولكن قصيدة محمود درويش تتحدث عن الغائب في خطاب الحاضر.. وهذا وإن سلكه شعراء كثر. لكنه هنا يشير إلى الشخص الأكثر توغلاً في التاريخ حين تصبح المخاطبة رمزاً لا يقضي إلى الوطن العريق أو العتيق، ولكنها تصبح الوطن نفسه.

إن سياق القصيدة لا يقف عند الرمز، بل يتعداه، فالرمز لا يعطي كل معنى الرموز إليه إلا إذا اتحد الاثنان: الرمز والواقع، والمخاطبة حاضرة (تطير من زمن إلى آخر)، وفعل الزمن المستقبل في تطير يجمع الأزمنة في زمان واحد، سيكون الفرق كبيراً بين الفعل الماضي والمضارع، (تطير)، تصنع صورة تختصر الزمان الماضي والحاضر والمستقبل.. (المرأة.. الوطن.. التاريخ.. الحقيقة.. الوهم) هذه هي تشكيلات القصيدة في بدايتها وتكون دلالة التاريخ أقوى من دلالة الحاضر، فهي زمن ممتد، ولكن بعيد عن فعل مستقبل، فالأزمان ليست متساوية. بينما يتحد الماضي والمستقبل يتوقف الزمن أو يكاد في الحاضر، إذ إن المخاطبة تتمدد على الماضي الذي لم يبق منه سوى أمارات، أما الحاضر فمفقود لذا فإن زمنه قصير أو هو غير موجود فالزمن ينقطع عند الموت، والحاضر غائب زمنه أو يكاد.. لذا فإن بحث الأزمنة التي تثير حلمه هي كالآتي:





فإن تلاشي زمنه، تلاشي زمن المستقبل. فالتاريخ زمنه مازال حيًا، مازال يحاول الشاعر أن يستنطقه ويحدثه ويخاطبه.. فلقد وضعنا للمستقبل إشارة متوسطة في الزمان ومتقطعة، لأن زمنه يتشكل من زمن الحاضر.. ومن أجل أن يأخذ الفعل الشعري مداه على مستوى الخيال، فقد وجدت في النص مفردات تقرب الخيال كي لا يشط بعيدًا، ومن أهمها هذه المفردات: (الهودج) (النخيل)، وإن كانت هذه المفردات جاءت في سياق خاص: لتشكل صورًا متتابعة لحدث شعري.. الرعاة والخيول. ويقف على مبنعة منها (القتل) الذي يظهر في صورة ضمير المخاطب (قتلاك) ثم (خيولك) و(نهرلك).. لاشك أن (دجلة والفرات) في نسبتها إليها، هما عمادا التاريخ، الموهل، المتجزئ.. وتقف صورة التناقض في (كواكب قتلاك، حراسك الطيبين) دلالة في الصورة التي تتناقض لتشكل جدل الحدث الشعري، فالقتل أنفي للقتل؟ فلماذا لا تطير (السومرية) على هودج قتلاها.. وقد يتحول حراسها الطيبون إلى قتلى. وهنا تظهر أهمية النمو الانفعالي في القصيدة من خلال مفردات شكلت سياقًا جديدًا خاصًا بالقصيدة.. غير أننا نحفظ (بقتلا) معلما مهمًا من معالم القصيدة.. لأن لها فعلاً تاريخيًا موحياً بالكثير.. فالدن تاكل أنهارها والحضارات تقات على جثث الطيبين من أبنائها.. حتى تموت حين يموت آخر واحد منهم..

(صاعد، نازل) بنية التضاد هي بنية التناقض، وثنائية التضاد تسير إلى ثنائية أخرى غاب أحد طرفيها (القتل) "الموت - الحياة".. تصعد السومرية أو تنزل.. على هذا النحو تتحول كاف الخطاب إلى اسم له كل معاني الاسم، فالسومرية تعطي الموكب، والأحفاد ينتشرون حولها كالزنايق، (السنونو) لكم كانت هذه المفردة المقوسة قريبة من درويش (قتلته السنبلة ثم أهدته السنونو لعيون القتلة) طائر أسود، يكاد يشبه في طيرانه خيطًا رفيعًا مقوسًا في امحاء.. هل موكب السومرية محض خيال لا كمال المشهد الشعري؟ تنتشر حوله الزنايق أم السنونو؟ وبابل مملوءة بالزنايق والشقائق والحمر المشرقية. فأين الشقائق إذا؟ هل تعيش السنونو حين تموت الزنايق؟

يظل المخاطب حاضرًا في القطع التالي: (دعي الماء..) - يا، المخاطبة ودلالة فعل الأمر تلون الخطاب من الكاف إلى الياء، من الاسم إلى الفعل - فالسومرية بعد أن امتلأ بها فضاء الشعر بكاف الخطاب تتحول إلى الحدث، ولأن رموز الخصب والنماء كما في الأساطير، يقف الماء في مقدمتها، فقد تحول فعل الماء؛ كما في الأسطورة.. هو الماء الذي يحيي وهو الماء الذي يميت، حين يصبح طوفانًا. التجربة تغوص في الأبعد والأعمق. ويصبح التوحد مع التاريخ توحيدًا مع الحاضر، حين ظل للتاريخ علاقة مفعمة بالحياة التي امتلأت بالزنايق والعادي، تستقي أصلاتها من الأعماق، وتتشكل تجربة الشاعر في هذا القطع من ثلاثة أفعال تشكل سياقًا واحدًا: هي على التوالي (دعي، املئي، لا تطعني).. وبين الأمر والنهي يتشكل السياق، أو تُبنى أسسه فالأول: (دعي الماء ينزل)، والثاني: (فاملئي بغيمك حتى يعود). والثالث: (فلا تطعني بقرن الغزال).

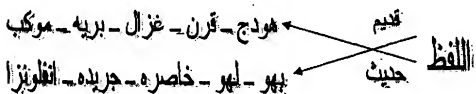
هذه البنيات الثلاث تشكل بنية مورفولوجية واحدة، فهناك فعل واحد يتشكل حوله المعنى الشعري، الأول هو المتعلق بالماء الرمز الأسطوري والحقيقي في آن. وهو الذي يشكل أساسًا للذي سيأتي. فزوال الماء هو نزول الخصب والانبعث من جديد، وكان (درويش) يتذكر في حماة هذا البوح البابلي تموز وعشتار في جلجلة السقوط والانبعث. وكيف يكون الانبعث؟ إن لم يمتلئ القلب بغيم السومرية، هو الماء إذا الذي تكف عن إطلاقه، ويتحول الماء رمزًا واقعيًا تارة، ورمزًا مخياليًا تارة أخرى، ومن مجموع هذه الرموز، ومن تناقضاتها، يعضي فعل الشعر.

يقف الشاعر بين عالمين متناقضين، تحددما تجربة الانبعث والموت وكلاهما مصدر لفعل التاريخ، هذه المنطلقة من بابل السامية أو بابل العالية التي تنطلق بهودجها باتجاه الأفق، لكنها نفسها، التي تحمل خطيئتها بيدها، فلا يكتمل فعل الحياة إلا باكتمال فعل الموت. ولا تنتشر الزنايق والشقائق المحصرة في الأرجاء إلا لتشير إلى المتربص، المفاجئ وغير المفاجئ. عند هذا

المنعطف يأتي فعل النهي (لا تطعنيه)، والطعن فعل الموت القادم والمتنظر. ولكنه موت دون انبعاث. الموت ليس هو التقيض لفعل الحياة. لأن دم الشاعر لا يتحول عند الطعن إلى زنابق. فلقد خلت بابل من الزنبق أو كادت. وتشير دلالة (الفرات)، الذي ماتت حوله الزنابق، إلى موت للفرات ذاته، بل موت لبابل كلها. فحين يوجد الفرات توجد زنابقه، والزنابق صنو الحياة.

على مدارج هذه السلسلة الدلالية المترابطة تقف السومرية تمنى زوال سومر بزوال الماء وزهور الشقائق وحمرة الورد القانية. هكذا على ضفاف الفرات، نبتت الحمرة في الشقائق، ومع حمرة الورد، حمرة الطعن.. الحروب التي ما انفكت تشتعل، أنتت على سومر كلها، وأبعدت فجر الزنابق. دلالة الأمر والنهي في الجمل الثلاث، منحت الشعر خيالاً طليفاً، فهو أمر يلتصم فيه الشاعر نوعاً ما من أنواع الاستجابة. حيث العود إلى تلك الظلال الغاربة بين أفياء الماء والزنابق والشجر. هناك تغيب سومر ولكن صوتها يسمع من بين آلاف من السنين. إن الانبعاث هو المعادل. لماذا لا تستيقظ الزنابق إذاً ولا تعود السومرية من رقادها الطويل؟

نعود إلى ضمير التملك (لك)، وتبقى الصورة خاضرة وأكثر تجسيداً من ذي قبل، في الحركتين الأولى والثانية، (لك أنت الرشيق في البهو).. ولقد أعطيت دلالات معاصرة من خلال كلمات خاضرة قريبة من الوجدان، شعرية في طبيعتها (البهو، يدان حريبتان، خاضرة اللهو).. ومن خلال اللفظ المعاصر والحرص على استحداث مفردات تقرب الزمان، تقف السومرية أمام المشهد، بكل أناقتها وبراعتها القائلة، التي أوحى بها النص الشعري. إنها تمتلك الشعر والنثر، إنها الرشيق، ذات اليدين الحرييتين. وأية امرأة لا يستعملها عشق لرؤية هذا المعجم بالغربة النازل من سومر، وتكون دلالة المفردة كالتالي:



في هذه الحركة نتوقف عند دلالة الألفاظ، فالشاعر يقيم موازنة بين الماضي والحاضر، من خلال سياقات دالة على كل منهما، ولقد دخلت هذه الألفاظ نسج القصيدة، فأحكمت بنيتها الدلالية، وهناك تحول في مسار القصيدة، فالمخاطب تارة يخاطب بقاء الخطاب، والقصد تخيلي. إذ إن المخاطب غير حاضر لحظة الخطاب، بل إن زمنه هو الزمن البعيد، فاستحضار الصورة من خلال الخطاب، ينقل الواقعة الخيرية إلى واقعة شعرية، والخطاب بالضمائر الذي استخدمه الشاعر، في قصيدته لاسيما في المقاطع الأولى، يترك ظلالاً نفسية على المتلقي، حتى إذا استكملت الصورة المعبر عنها بالضمير، في ذهن المتلقي والقارئ، جرى التحول من الخطاب بواسطة الضمير إلى الخطاب، بالاسم الصريح، حيث تتحول السومرية لتشكّل كيان امرأة خاضرة. تحولات الرمز هي تحولات في الزمان، مهد لها الشاعر، بعدد من الأساليب المعجمة بالدلالات. ولولا استعمال السياقات اللغوية لاسيما الإضمار ثم الإظهار، لما تحقق هذا التحول في مسار القصيدة.

السومرية هي عشتار أو إينانا، حين ينطبق الرمز على الأسطورة، ويقترب الواقع من الأسطورة حتى كأنه يتحد بها. لكن إينانا هي المعاصرة أيضاً، حين تنفصل عن تاريخها، وهذا الانفصال هو الذي يسمح بالتطلع إلى الفاصلة في الزمان بين سومر القديمة الزائلة وبين سومر المتحوّلة، سومر المدينة التي غاصت في بحور الزنبق حتى اختنقت.

إن الغريب في المجموعة كلها (سرير الغريبة)، هي هذه التي تركت سريرها لأغنية، إنها الغريبة الطالعة من عمر التاريخ، تحملها جوقه المنشدين، حيث بابل والنيران الطافية على صفحة الماء. لابد لهذا الزمان الخطي من أن يقابله زمان شعري، تشكله اللغة، حين يصبح الثور المجنح خيالاً محضاً، وإن كان وجوده شاهداً على سمر الزائلة، وسوف يكون لهذا الخيال المحض وجود آخر، إنه تغير فعل التاريخ، ولقد تغير حين (صقل الثور المجنح قرنيه بالدهر والهيكल المتصدع)، فعادت إينانا من جديد، وهذه العودة هي ما كان يبحث عنه الشاعر في إطار صياغته الشعرية، إنه المتحول ضمن التاريخ، فالتاريخ يأسرنا بسحره وإشكالاته. تعود إينانا لتجلس في البهو، تقتبس من (نبوخذ نصر) مجد عز زائل لمجد عز جديد. وحين يجد النص شكله عند هذه المواضع، فلا بد أن نشهد التحولات الكبرى في التاريخ، من الصعود حتى السقوط ومن السقوط حتى الصعود. على هذا النحو ينبغي للنص أن يتشكل من خلال السومرية ذات الضغائر الملفوفة بالحرير. فزفاف السومرية زفاف يتعدى الدهور، ويسير فوقها: تعبته القرون ليسكن أخيراً في دورة تالية للزمان عند بغداد. ومن أجل أن يكون القمر عالياً، فلا بد أن يكون من صنع بغداد. وهذا التجلي في معطيات القصيدة يتجاوز السائد، فهو النابت في عمق الإنسان، ولابد أن يشمل البشرية جمعاء (وإن كان لابد من قمر، فليكن عالياً.. عالياً ومن صنع بغداد، لا عربياً ولا فارسياً). وهذا البوح الذي يبدو واقعياً أكثر منه شعرياً، قد حمله سياق شعري، وحمل معه دلالاته الفكرية. فاللغة موصولة بالفكر، حتى في لغة الشعر التي تنفلت من كل تأويل، لكنها تبقى قابلة للتحليل على أساس هذا المعطى، فالسياقات اللغوية سياقات فكرية، ولقد تدخلت أساليب لغوية من الضمائر والأفعال لتصل إلى هذا التشكل العاطفي المخيالي.

تبقى اللازمة اللغوية تتكرر من جديد (لك أنت التي تقرمين الجريدة في البهو)، وهذه الحركة متصلة دلالياً بالحركة التي قبلها فضمير المخاطب المتكرر (أنت) يشير إلى الحاضرة الغائبة، أنت المتعلقة بالقراءة، وبقراءة الجريدة خاصة بالقراءة متعينة في ارتعاشاتها التاريخية وفي إرثها المعاصر، فهي فعل التحضر، حين تقرأ زماناً جديداً، أو هي لاهية عن زمان جديد يتشكل. عنصران متناقضان يوحي بهما لفظ القراءة، ثم تأتي دلالة اللفظ (البهو)، لتشير إلى أن القراءة هنا نزعة عابرة وليست فعلاً تكوينياً.. وإذا ارتبطت القراءة بالمكان فلقد ارتبطت أيضاً بدلالاته. (البهو) مكان يتسع للاطمئنان والراحة والفخامة. فالسومرية الطالعة من زمن بطول الدهر، تقف خارج التاريخ. فهل ابتعدت عن التاريخ لتتبدد؟ أم تتبعد منه لتقترب؟ هذا السؤال المنطقي الفكري الثاني الذي يلتقي مع المعطى الفكري الأول الذي وجدناه في قوله (لابد من قمر..). الفئة السومرية هي إينانا المعاصرة، نسل إينانا القديمة الضاربة في الأعماق. وكان العالم السفلي مازال يحتويها مثلما احتوى تموز. والدرجات العليا في انتظار المنبعث من وراء الطين والصلصال والفخار، من وراء الفرات. وإذ يغيب أفق التذكر والوعي لابد من صوت يجلجل، ينبعث من المرأة المتكئة على الحلم، القارئة للجريدة في البهو. لذلك الأسطوري الواقعي الخيالي العقلي، هذا الذي يتجذر في الإنسان، بل ما رسبه زمان التيه والتشرد، وبسبب تراكم الغيم، على هذا الشفق فلا بد من صيحة، تشبه صيحة جلجامش في الوركاء وهو يتمرد على الموت، حين يرى صديقه وهو يغيب في عالم لا يعود منه أبداً. وحين يقول محمود درويش (خذي كأس بابونج ساخن) فإن مفارقة الاستعارة تأتي من سياق غريب، وكان كأساً كهذه تعادل الوعي بالزمان الجديد. مفارقة الحبكة الشعرية وإن أوقعت النص في الطرافة فقد أخرجته إلى معنى الشعر. ولعل دلالة هذه المفارقة هي غياب كلي للزمان وانبعث متأمل فيه. وبين هذا وذاك تتوقف هزة الوعي بالشرط التاريخي، الوعي بتشكلات الحاضر التي طالما وقف هذا الوعي خارجها، ناظراً إليها من

بعيد. وي طرح النص تساؤله في النهاية، ويأتي السؤال من خلال تأمل التاريخ وحركته في سومر الذاهبة (ونعرف ما الزمن الآن في ملتقى الراقيدين).

تشكل الفعل الأسلوبى في حركاته المتعددة، جعل اللغة أكثر ارتباطاً بالفكر الذى ينتجها، وأكثر التصاقاً به، وإذ تشكل القراءات الأسلوبية في إطار القراءات الفكرية، يكتسب النقد الأدبى ألقاً جديداً، ويكون النص في مستوى التحليل لا نافرأ منه ولا مناقضاً له.

الأنموذج الذى قدمناه في قصيدة الشاعر محمود درويش، كانت محاولة لقراءة الشعر، انطلاقاً من محاور الظاهرة الأسلوبية، التى وجدنا أننا لا يمكن أن نتوقف عندها؛ منهجاً وحيداً لقراءة النص، كما أننا لم نستخدم كل إمكانات الأسلوبية: في التصرف بالنص وفي تحليله، إذ إن النصوص هى التى تحدد كيفية التعامل معها حتى ضمن المنهج المختار لقراءتها.. وإذ غابت الأسلوبية أو قل الاهتمام بها أو تجاوزها العصر، فإن هذا التجاوز أو المجاوزة، لم يكن إلا في قلة الاهتمام النظري بها، والابتعاد عن جعلها منهجاً أدبياً وفكرياً خاصاً.. ذلك لأن النصوص العالية أو السامية ظلت على الدوام خارجة عن الانصياع لمنهج نقدي واحد حتى تداخلت المناهج، وقد وجدنا ذلك واضحاً في المناهج النقدية الوافدة في بداية القرن الماضي.. ولذا فإن استبدال منهج مكان منهج لم يكن في الواقع إلا افتنائاً على المناهج؛ إذ إن هذا الاستبدال لا يمكن أن يحصل إلا في فترات طويلة زمنياً. ثم إن استغلال إمكانات اللغة في تحليل النص لم يكن عملاً جديداً أتت به الأسلوبية.. ذلك "لأن البلاغة القديمة التى كان يقيم الأدب على ضوء من معاييرها، كانت في جوهرها "نقدًا لغويًا" ولم تنكر المدرسة الحديثة في النقد اللغوي هذه الحقيقة ولكنها طالبت بأن يضاف إلى هذه المعايير، معايير أخرى تستمد من التقدم الذى طرأ في ميادين البحث في علوم اللغة وفي الدراسات الإنسانية عامة"<sup>(١)</sup>. والبحوث الأسلوبية أكثر من أن تحصى، لاسيما تلك التى خرجت إلى اجتهادات دلالية مثل، دلالة ما فوق الرمز، أو دلالات ما دون الرمز في إطار مستويات الكلام عند جرونجير، أو مستوياته عند رولان بارت مثلاً<sup>(٢)</sup>.

هذا التوجه نحو النص ما كان ليختفي بسرعة كوميضة برق خاطفة لذا فإن القول بأن المناهج النقدية يُستبدل أحدها بالآخر، ليس قولاً دقيقاً، لأن استبدال المنهج النقدي هو استبدال للفكر، ومن أصعب الأشياء أن يقع هذا الاستبدال في فترات زمنية متقاربة. لكن العصر في إيقاعه السريع، ورغبته الشديدة في إحداث التغيير، وسَمَ النقدَ بمسيمه، فتغير مفهوم النقد، لكنه تغيرَ لا يلغى السابق أو يتجاوزُه بقدر ما يشكل هذا التغيير إضافة إلى السابق، فإذا كانت طبقات الفكر أبينة لاحقة على أخرى سابقة، فإن النقد يتأثر بالظاهرة نفسها، تعاملها مع الزمان، مع الحدث الثقافي والحضاري.. فإذا كان التغيير إنما يحدث على محور الثابت، فإن الثابت هو وجود الفكر أو وجود النقد، في عين الظاهرة الثقافية أو الأدبية، هذا الوجود الذى يتأثر تارة بالنظريات الوافدة أو بما يضيفه الواقع من تحديات. وانطلاقاً من ذلك فإن القول بأن نظرية تحليل الخطاب قد حلت محل الأسلوبية ليس قولاً سديداً. بل الأصح أن الأسلوبية بمختلف فروعها قد اغتنت آيما اغتناء من اللسانيات المعاصرة أو ما يطلق عليه (علم اللسان) إذ اللسانيات هى الدراسة العلمية للغات البشرية كافة، من خلال الألسنة (اللغات) الخاصة بكل قوم من الأقوام. ونعني بالدراسة العلمية البحث الذى يستخدم الأسلوب العلمى المعتمد على الملاحظة والتجريب والاستقراء، وبناء النظريات الكلية من خلال وضع نماذج أو مناهج قابلة للتطوير والضبط ثم استعمال التحليل الرياضى الحديث من أجل موضوعية مطلقة في البحث ونتائجه"<sup>(٣)</sup>.

إذا كان الباحثون العرب قد درسوا الأسلوبية الحديثة وعلاقتها باللسانيات، في إطار تأثرهم بالثقافة الوافدة فإن "نظرية تحليل الخطاب" (Discourse analysis theory) ظلت مجالا غامضاً في إطار علاقتها بالأدب واللغة والنقد، إذ إن هذه النظرية تقوم على أساس علم

الخطاب نشأت وتطوره فـ"تحليل الخطاب" أيا كان نوعه وجنسه هو عبارة عن نظرية حديثة قامت على أنقاض نظريتين، واحدة قديمة وأخرى حديثة العهد، الأولى هي النظرية البلاغية الغربية والثانية هي النظرية الأسلوبية الغربية أيضاً. ذلك أن نظرية تحليل الخطاب هي أكثر تطوراً وأشد حساسية تجاه النص الذي لم تستطع نظرية البلاغة ونظرية الأسلوبية أن تتعامل معه على نحو كلي إثنوغرافي عميق"<sup>(٢٧)</sup>.

وما زال تحليل الخطاب، يضيء ظلالاً جديدة على مصطلح النقد، أو مفهوم النقد، وإن ظهرت كلمة التحليل في الحقول المجاورة كالنحو، فإن (التحليل) يشير إلى مفهوم علمي تطبيقي أكثر من إشارته إلى حقل يتعامل مع العاطفة كالأدب ومع استخدام خاص للغة وهو اللغة الشعرية. لكن ارتباط الأدب بعلوم اللسان بالشكل الذي حددناه سابقاً جعل كلمة التحليل أكثر انسجاماً مع منطوق النص، ومع الإحالات التاريخية والنفسية أو المقاربات الأخرى التي قد يقرب منها.. بمعنى أن كلمة (تحليل) لا تقتصر فقط على النظام الداخلي للنص، أي على التحليل اللغوي واللساني بل تتعدى ذلك إلى ما يحيط بالنص "إن التصور الجوهري الذي يمكن أن ينتج عن تحليل الاتجاهات النصية بوجه عام هو اتفاقها في توظيف المكونات الأساسية في التحليل النصي، أعني المكون النحوي والمكون الدلالي والمكون البراجماتي وإن اختلفت فيما بينها في القدر الذي تسهم به عناصر كل مكون في تشكيل النموذج التحليلي وفي العوامل التي يستند إليها في عملية توسيع المكونات الدلالي والبراجماتي بوجه خاص"<sup>(٢٨)</sup>.

ومع اتجاه التحليل النصي، نكون قد اقتربنا من مناهج سابقة، سادت في عصور مختلفة.. لأننا ندلي باتجاهات فكرية أو فلسفية كنا إلى عهد قريب نعتقد أنها بعيدة عن النصوص مثل الاتجاه البراجماتي الذي دخل بقوة عند الباحث (فان دايك) وهذا الاتجاه مرتبط بالتحليل، وكان يقصد منه إخراج النص من التوقف عند الحدود اللسانية أو الأدبية والانطلاق إلى السياق وإلى المعاني التي يشير إليها ثم الإشارة إلى دور التلقي، وإلى الظروف التي أدت إلى إنتاج النص، ويعني ذلك "أن البراجماتية تختص بدراسة العلاقات بين النص والسياق، حيث تعالج قيوداً وقواعد صلاحية منطوقات معينة أو (وحدات كلامية) لسياق محدد. فمدار الأمر فيها إذن الكشف عن الترابط بين بنية النص وعناصر الموقف الاتصالي الذي يرتبط بها بشكل منظم إذ تشكل هذه العناصر معاً "السياق". ويرى فان دايك أن علم النص، ينحدر إلى اتخاذ إجراءات منظمة، مبتدئاً بالسياق المباشر، وهو السياق النفسي الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه، ومن الناحية الوظيفية فإنه يعني كيفية قيام النص بوظائفه أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي"<sup>(٢٩)</sup>.

وهذا ما يتناسب مع نظرية تحليل الخطاب، وإن تجاوزت هذه النظرية الاهتمامات البراجماتية إلى التأويل والنظر إلى النص من الداخل. ويمكن القول إن هذه النظرية جاءت في سياق الاهتمامات النقدية الكبرى بالتلقي، والتي بدأت نهاية الستينيات من القرن الماضي.. فهي تنويع على نظرية القراءة والتلقي.. واستجابة لما طرحته هذه النظرية. ولكنها توسعت في الاستفادة من العلاقات الخارجية للنص، فهي تطرح أسئلة من نوع من قائل أو كاتب الخطاب؟؟ متى قيل؟؟ لماذا قيل؟؟ كيف قيل؟؟ لمن قيل؟؟ ما سياسة الخطاب"<sup>(٣٠)</sup>.. وأسئلة من هذا النوع، تتجاوز الوضع الداخلي للنص باعتباره بنية مغلقة.. إلى الكاتب، وقد كان معروفاً أن الكاتب قد مات في رؤية رولان بارت.. إذاً هي عودة من جديد للتاريخ وللسيرة الذاتية.. مما يتطلب فهماً جديداً للنقد الأدبي الذي ارتبط لسنوات طويلة بالبنية المغلقة للنص، وبالعناصر التي تكونه.. ويمكن القول إن هذه النظرية تلتقي مع الجوانب النقدية القديمة التي دأبت على اتباعها البلاغة القديمة، في ما يسمى بقاعدة المقام ومقتضى الحال، وإن تغيرت أسس هذه القاعدة في العصر الحديث، إلا أنها

كانت وطيبة الصلة بالمتلقي.. المخاطب.. وهذا جزء مما تسعى إليه نظرية تحليل الخطاب فهي تسعى "إلى مساعدة المتلقي (القارئ والسامع) على معرفة (الجواني) و(البراني) في الخطاب وفهمه، فهُمَا يتناسب والسهاقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية واللغوية والأدبية للمرسل والمرسل إليه، ذلك أن الخطاب أولاً وأخيراً هو (كيسولة) مضغوطة ومشحونة بالمعلومات ذات الأبعاد الحضارية والثقافية المختلفة والمتشابهة. إن فتح هذه (الكيسولة) وتفكيك ما فيها ثم توزيعه توزيعاً بنوياً ووظيفياً (براجماتياً) ودلالياً ثم إعادة تركيبه، يعد من أولى مهمات نظرية الخطاب التي تسعى إلى كشف المكونات الجوهرية"<sup>(١)</sup>.

على هذا النحو فإن تحليل الخطاب نتاج اهتمام العصر البالغ باللغة وعلم اللسانيات بحيث ما عاد مقبولاً الوقوف عند الخطاب المكتوب بل لابد من الاهتمام بالخطاب المنطوق. ولم يعد للثقافة الكتابية تفوق على الثقافة الشفاهية كما كان يظن. إن نظرية تحليل الخطاب ترصد الفروق بين الاثنين وقد تراجع (ريغاتير) عن تعريف الأسلوب وخصه بالكلام المكتوب ثم قرنه بالشفاهية فيما بعد. ولكن تحليل الخطاب في كليهما مختلف، باختلاف المتلقي.. معنى ذلك أن الثقافة الشفاهية ما زالت فاعلة وتدخل في صلب تحليل الخطاب.. ولعل هذه النظرية التي ازدادت ذيوعة في النقد العربي، أدركت أن تراث النقد باتجاهاته البلاغية والأسلوبية السابقة. وقد يجد الدارسون مسوغات لذلك. "إن ابتلاع نظرية تحليل الخطاب وهضمها لنظرية البلاغة ولنظرية الأسلوبية له مسوغاته العلمية الخالصة.. ويند - كما ذكرنا - خاصة أساسية من خصائص تراكمية العلم القائمة على فهم الحديث للقديم وهضمه تماماً.. ثم تأسيس مبادئ وقواعد وضوابط تحليلية أكثر كمالاً وتطوراً لدراسة أي نص من النصوص الأدبية واللغوية"<sup>(٢)</sup>.

على هذا النحو، تتغير النظرة للأدب من خلال تحليله وربط بنياته اللغوية ببنياته الأدبية.. وإذا كانت نظرية تحليل الخطاب قد استفادت من الأسلوبيات الاجتماعية، فلقد استفادت أيضاً من مجمل التطور الأدبي والنقدي الذي حصل منذ بداية القرن العشرين.. فالتحليل النقدي لا يقدم تحديداً واضحاً لمعنى النقد، لأن هذا التحليل وإن أريد منه أن يكون علمياً دقيقاً يبقى تحليلاً احتمالياً.. لأن معرفة دقائق النص الداخلية، وإحالاته على نصوص سابقة، تبقى عصية على كل محاولة وإن نهجت نهجاً علمياً دقيقاً.

غير أن التطور الأدبي واللساني سواء من خلال الأسلوبية أو نظرية تحليل الخطاب قد أوجد نهجاً جديداً للنقد، فالنقد ضمن ممارسة فكرية واسعة، تقرب النص إلى المتلقي لا من خلال التمييز بين نص جديد وآخر ليس كذلك، وإنما هو تحليل للنص السامي فقط، والنصوص السامية هي التي تدعو ناقدتها إلى قراءتها"<sup>(٣)</sup>، فالنقد إخراج للنص من عزلته وإشارة إلى مواطن السوء فيه، وهو ممارسة وإن تنطلق من النص الذي تدرسه فإنه أيضاً ممارسة ذاتية. فهو ليس تابعا للنص بل هو يتقدم النص ويقترّب منه، وهو يتعلق بشقين لا يفصل أحدهما عن الآخر، الأول تقديم فهم نظري أولي للنصوص، والثاني الارتباط بالنص المعين. أما البعد الذاتي فإن الناقد لا يمكن أن يكون موضوعاً دائماً وهو وإن لجأ إلى تحليل الخطاب أو استخدم المنهج العلمي، فإن عنصر الاختيار للنص المعين دون غيره يضيء ظلالاً من الذاتية على النقد. لقد ارتبط النقد منذ القديم بالنص، مما جعله نقداً قاصراً عن استجلاء الظاهرة الأدبية بكل خصائصها؛ النقد يقترب من النص، وهو في الوقت نفسه يبتعد عنه، يقترب منه حين يحدد علاقاته الداخلية وصلاته بالعناصر الحافة به، ويبتعد عنه ليقدم فهماً أوسع للنص الأوسع الذي لم يوجد بعد.. فهو نقد للنص الحاضر في سبيل الوصول إلى النص الغائب.

الهوامش:

(١) محمد منور: النقد المنهجي عند العرب.

- دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. د.ط / د.ت. ص ١٤.
- (٢) سميد حسن بحوري: اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص. مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر. جزء ٣٨. ص ١٢٦.
- (٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. مكتبة سعد الدين. دمشق. ط ٢ - ١٩٨٧. ص ٦٤.
- (٤) محمد مندور: النقد المنهجي. سابق ص ٥٠.
- (٥) عبد القاهر: دلائل الإعجاز. سابق. والأبيات للمحتري. ص ١٢٠.
- (٦) نفسه ص ١٢٠.
- (٧) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني. الشركة المصرية العالمية للنشر ط ١ - ١٩٩٥. ص ٦٠.
- (٨) أحمد زكي المشماوي: النقد الأدبي الحديث. دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت. د.ط / ١٩٨١. ص ٨٥.
- (٩) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة. مكتبة الزهراء، القاهرة. د.ط / د.ت. ص ٢٨.
- (١٠) محمد عبد المطلب: السابق. ص ٨١.
- (١١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. سابق. ص ١٣١.
- (١٢) ينظر: علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم. ط ٢. ١٩٥١. ص ٤١٢.
- (١٣) ينظر: رشيد الحاج صالح: التحليل اللغوي ونظرية المعنى عند فتنشتاين. مجلة عالم الفكر، عدد ٤. مجلد ٢٩. عام ٢٠٠١.
- (١٤) عبد القاهر الجرجاني: السابق. ص ٥٦.
- (١٥) عالم الفكر. سابق. ص ٢٢٩.
- (١٦) أحمد زكي المشماوي: السابق ص ٣١.
- (١٧) حازم القرطاجي: منهج البلاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه. بيروت. ط ٢. ١٩٨١. ص ٢١.
- (١٨) حازم القرطاجي: المنهاج. ص ٧٢.
- (١٩) أحمد زكي المشماوي: السابق. ص ٢٦.
- (٢٠) محمد عبد المطلب: السابق. ص ١٤٧.
- (٢١) نفسه ص ١٣٩.
- (٢٢) رولان بارت: لغة النص. ت : منثر عياشي ط ١ / ١٩٩٢. ص ٤٧.
- (٢٣) ينظر: الجاحظ: البيان والتمهيد، ج ١ ص ١٧٥.
- (٢٤) عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص ٥٠.
- (٢٥) نفسه ص ٤٨.
- (٢٦) ينظر: عبده الراجحي: النحو العربي والدرس الحديث. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. د.ط / ١٩٨٦. ص ٢٣.
- (٢٧) فاطمة الطهال بركة: جاكوبسون. دار الحداثة بيروت. ط ١. ١٩٩٤. ص ١٤٧.
- (٢٨) حسين الواد: في مناهج الدراسة الأدبية. الدار التونسية. ط ١. ١٩٨٧. ص ٣٣.
- (٢٩) فاطمة الطهال بركة. ص ٨١.
- (٣٠) نفسه ص ٨٣.
- (٣١) المصدر السابق.
- (٣٢) سميد بحوري: اتجاهات لغوية معاصرة. سابق. ص ١٣٩.
- (٣٣) فاطمة الطهال. سابق. ص ٨٢.
- (٣٤) نفسه ص ٨٣.
- (٣٥) مجلة فصول المجلد الخامس. الحد الأول. أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤. ص ٣٨.
- (٣٦) مجلة فصول. سابق. ص ٣٩.

- (٣٧) أحمد درويش: السابق ٦٨.
- (٣٨) حازم القرطاجي: المنهاج. سابق ص ٢٩٨.
- (٣٩) ريمانيتر: الأسلوبية العاطفية. ترجمة فاضل ثامر. مجلة للثقافة الأجنبية. بغداد. عدد ١ / ١٩٩٢. ص ٦.
- (٤٠) روبرت سي. هول: نظرية الاستقبال. ترجمة رعد عبد الجليل جواد. دار الحوار. سوريا. د.ط / د.ت. ص ٧١.
- (٤١) حاتم عبيد: أسلوبية الشعر في كتاب (الأسلوبية) لجوال قارداشمين. مجلة علامات. المجلد التاسع. الجزء ٣٣ / ١٩٩٩. ص ١١٤.
- (٤٢) عطيات أبو السعود: الوعي التاريخي بين الماضي والمستقبل. مجلة عالم الفكر. المجلد ٢٩ العدد ٤ / ٢٠٠١ ص ٨٥.
- (٤٣) حكمت صباغ الخطيب (يعني العهد): في معرفة النص. دار الآفاق الجديدة. بيروت. د.ط / د.ت. ص ١١٨.
- (٤٤) مجلة فصول. سابق: ص ٤٧.
- (٤٥) حاتم عبيد: أسلوبية الشعر.. سابق ص ١١١.
- (٤٦) مجلة فصول. سابق. ص ٤٨.
- (٤٧) محمود درويش: سرير الفريسة- دار رياض الريس ( لندن ). ط١ / ١٩٩٩- ص ٥٣. و"أناش" هو الاسم الثاني لمشتاق في التاريخ السومري القديم.
- (٤٨) سعيد الفاغي: أفقعة النص. دار الشؤون الثقافية. بغداد، ط١، ١٩٩١. ص ٥١.
- (٤٩) أحمد درويش: دراسة الأسلوب. سابق. ص ١٤٩.
- (٥٠) نفسه. ص ١٦١، ١٦٢.
- (٥١) مازن الوهر: الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية. مجلة عالم الفكر. العدد الثالث. ١٩٩٤. ص ١٣٨.
- (٥٢) نفسه ص ١٧٢.
- (٥٣) سعيد حسن بحيري: اتجاهات لغوية. سابق. ص ٢١٢.
- (٥٤) نفسه. ص ٢١٤.
- (٥٥) مازن الوهر: الاتجاهات اللسانية. سابق. ص ١٧٢.
- (٥٦) نفسه. ص ١٧٣.
- (٥٧) نفسه. ص ١٧٢.
- (٥٨) حكمت صباغ: السابق. ص ٩٨.



# نعدب الفوة الإنجازية دراسة في التحليل اللدائلي للخطاب



محمد العبد

١- مدخل

على الرغم من تواصل الخطاب النقدي العربي المعاصر مع نظريات النقد الأدبي في الغرب الأوربي والأمريكي تواصلًا حارًا، تبدى في محاولات عدة للإفادة من مبادئ الاتجاهات الشكلانية والبنوية والأسلوبية والسميائية والشعرية وغيرها من الاتجاهات ذات الأصول اللسانية في مجالات النقد النظري والتطبيقي، فإن التداولية Pragmatics باتجاهاتها المختلفة ما زالت على هامش النقد العربي، في الوقت الذي تبدو فيه تحولاً كبيراً في مسيرة النظرية الأدبية المعاصرة، يقترب يوماً بعد يوم من مركز الاهتمام في نظريات الخطاب والتأويل الأدبي. قامت اللسانيات التداولية على تحليل مقاميات الخطاب ومقاصده؛ إذ عنيت بدراسة معاني المنطوقات في علاقتها بالتكلم، ودراسة الاستلزام الحوارية، ودراسة كيفية كون الاتصال شيئاً أوسع من مجرد القول، ودراسة الشروط التي تجعل المنطوقات مناسبة وناجحة إنجائياً، ودراسة العلاقة بين أفعال الكلام وسياقاتها غير اللغوية. نهضت اللسانيات التداولية على مكونات ثلاثة: فضلاً عن تحليل المحادثات، وتحليل الفروق الحضارية والتفاعلات اللغوية من منظور العلوم الاجتماعية، نهضت اللسانيات التداولية على فلسفة اللغة، وعلى تداولية أفعال الكلام بوجه خاص. إذا كانت نظرية تحليل الخطاب ونظرية التأويل الأدبي ركيزتين قويتين في النظرية الأدبية المعاصرة، فقد كانت تداولية أفعال الكلام من أهم الدعائم اللسانية التي ساعدت هاتين النظريتين على النمو والازدهار.

لقد أتاحت تداولية أفعال الكلام لتحليل الخطاب منهجية لسانية جديدة، من حيث إنها نظرت إلى الكلام الأدبي وغير الأدبي بوصفه "فعلاً لغوياً" Speech-Act يدل عليه قصد المتكلم، ومن حيث إنها برهنت على أن إدراك المعاني الحقيقية للمنطوقات اللغوية إنما يتحقق في سياقات الاتصال الفعلية. من ثم أفسحت أدبيات النظرية الأدبية المعاصرة المعتبرة مجالاً واسعاً للتعريف بتداولية أفعال الكلام وتكييف بعض مفاهيمها لأهداف التحليل الأدبي الخاصة، ورأتها ضرورة لاكتمال دائرة فهم المنطوقات والنصوص مرتبطة بوظائفها وسياقاتها الحقيقية. لقد عولت دراسات سيميائية عدة على منهجية تداولية أفعال الكلام، من أهمها "سيميائية المسرح والدراما" ١٩٨٠ الذي أفاد فيه كير إيلام Keir Elam من بعض الأسس المنهجية التي قامت عليها تداولية أفعال الكلام. انتهى إيلام إلى أن قدرة اللغة الاجتماعية والتواصلية والأدائية - أو تداولية فعل الأشياء بالكلمات -

هي التي تسيطر في الدراما؛ وذلك أن الخطاب الدرامي كناية عن شبكة من الأقوال والأفعال الإنجازية، وهذا يعنى أن التفاعل اللغوى ليس تفاعلاً وصفاً بقدر ما هو أدائي، وأن الحوار ضرب من الفعل الذى يؤدي إلى تضارب قوى العالم الدرامي الشخصية والاجتماعية والأخلاقية<sup>(١)</sup>. ومن أهم ما عنى به إيلام كذلك بيان كيفية انبثاق الصراع الدرامي من خلال تصادم استراتيجيات الأفعال اللغوية Locutionary Acts باستراتيجيات الأفعال الإنجازية Illocutionary Acts<sup>(٢)</sup>.

كان ديتير فوندرليش Dieter Wunderlich قد عنى ببيان ما تقدمه النصوص- أو مقاطع منها- من مساعدة فى تحديد الأفعال الكلامية المقصودة. بين فوندرليش أن الفعل الكلامي يمكن أن يشغل وظائف عدة فى وقت واحد. يمكن للمنطوق أن يكون إقراراً من الناحية الدلالية (وفقاً لشروط النجاح المحددة للمنطوق) ولكنه من الناحية التداولية (أى وفقاً لوظيفته فى الخطاب) استنكار. شرح فوندرليش هذه الفكرة من خلال الحوار الآتى:

١. الأم: كلاوس! ألا تأتى إليّ؟

٢. الابن: لماذا؟

٣. الأم: آه، ما زلت هناك، لتناولنى الوسادة!

٤. الأم: عندما تفرغ مما بيدك، تعال إليّ، نعم.

٥. الابن: لماذا؟

٦. الأم: لتنظف أسناننا.

٧. الابن: (٠٠٠) هذا ما يفعله أبى لي.

٨. الأم: نعم، يفعله.

٩. الابن: أبى! نظف لى أسناني!

١٠. الأب: تستطيع أن تفعل هذا وحدك.

١١. الابن: لا، أفعل هذا لي.

١٢. الأب: طوبى!

١٣. الابن: تعال يا أبى.

لاحظ فوندرليش أن المنطوق رقم ٧ فى المحادثة السابقة يعد من الناحية الدلالية إثباتاً أو إقراراً، ولكنه رفض أو استنكار من الناحية الاتصالية التداولية<sup>(٣)</sup>.

وفى كتابه المعروف "النص والسياق" ١٩٨٠ عنى فان دايك Van Dijk بتطوير تداولية أفعال الكلام عن طريق توجيهها من مجال الجملة (أو المنطوق) عند مؤسها جون أوستين John Austin إلى طريق النص. وكان من أهم ما صنعه فى ذلك الكتاب تحليله ما أسماه "أفعال الكلام الكبرى Macro-Speech Acts". الفعل الكلامي الأكبر عند فان دايك هو فعل الكلام الإجمالي الذى يؤديه منطوق الخطاب الكلى والذى تنجزه سلسلة من أفعال الكلام المختلفة. انتهى فان دايك هنا إلى أن سلسلة الأفعال الكلامية تفسر بأنها فعل كلامي واحد، إذا كانت تشير إلى مقصد إجمالي واحد. ويمكن لهذا الفعل الكلامي-على مستوى أعلى- أن يكون بدوره شرطاً أو نتيجة لأفعال كلامية أخرى<sup>(٤)</sup>. أطلق فان دايك على أفعال الكلام المفردة (أو البنية الطولية لسلاسل أفعال الكلام) اسم "التداولية الصغرى"، وأطلق على دراسة التنظيم الكلى للتفاعل الاتصالي، أى التنظيم الكلى لتواليات الأفعال الكلامية والمساقيات وعلاقتها ببنية الخطاب، اسم "التداولية الكبرى". الفعل الكلامي الذى تؤديه متواليات من الأفعال الكلامية هو إذن فعل كلامي إجمالي Global Speech Act أو فعل كلامي أكبر Macro-Speech Act. تفسر متواليات الأفعال الكلامية فيما يأتى مثلاً بأنها فعل إجمالي واحد هو الوعد [والد يتأمل ما رسمه ولده الصغرى]:

أ: ولكن هذا رسم خرافي! عل أنت الذى رسم هذا؟

- ب: بالطبع، أنا الذى رسمه.  
أ: هائل، أحبه. لكننى أرى أنك بحاجة إلى ألوان أكثر.  
ب: نعم، كاد الأزرق أن ينفد.  
أ: إذن سأشترى لك بعض الألوان الجديدة.  
ب: لا تنسها ثانية.  
أ: كلا! لن أنساها أبداً.

يبين فان ديك أن هذه المحادثة قد اشتملت على أفعال كلامية عدة: كالمدح والسؤال والتصریح والاقتراح والتوكيد والوعد، ولكن الوظيفة الإجمالية هى الوعد، وربما كانت الوعد فى ثناء<sup>(٢)</sup>.

أسهم كثير من محللى الخطاب فى توظيف تداولية أفعال الكلام فى مجال خطاب المحادثة. وضع ميخائيل ستوبس Michael Stubbs يده على ما أسماه "أفعال الكلام التعاونية Co-operative Speech Acts"، وهى أفعال يشترك فى أدائها أكثر من متكلم. بين ستوبس أن المحادثات تبنى بالضرورة على مثل تلك الأفعال الخطابية التى تحدد فى مجموعها فى إطار وظائفها الداخلية؛ أى من داخل الخطاب ذاته<sup>(٣)</sup>.

وفى كتابه المعروف "النظرية الأدبية ١٩٩٧" يفرد جوناثان كولر Jonathan Culler فصلاً كاملاً لمفهوم "المنطوقات الأدائية Performatives". بين كولر كيف رحبت النظرية الأدبية المعاصرة بذلك المفهوم، وكيف قبل نقاد الأدب فكرة "الأدائية" بوصفها شيئاً يساعد على تمييز خصائص الخطاب الأدبي، وكيف أكد المنظرون طويلاً أنه يجب أن نعى بما تفعله اللغة مثلما نعى بما نقوله. اهتم كولر ببيان وجوه الشبه بين "الأدائية" و"اللغة الأدبية"، وكيف تكون اللغة الأدبية لغة أدائية، وكيف تساعدنا الأدائية على أن نفكر فى الأدب بوصفه "فعلًا" أو "حدثًا"، وأن تصور الأدب بوصفه منطوقاً أدائياً يؤدى إلى دفاع عن الأدب؛ فالأدب ليس مقولات زائفة وتافهة، ولكنه يأخذ موقعه بين أفعال اللغة التى تحول العالم خالقة الأشياء التى تسميها<sup>(٤)</sup>.

مع تطور موقعية المعنى على خريطة النظرية الأدبية المعاصرة، والنظر إلى المعنى فى نظريات النص والتأويل بوصفه - كما يقول راسل جاكوبى Russell Jacoby - ناتج اشتباك بين نص وقارئ أو مجموعة من القراء<sup>(٥)</sup>، صار للسانيات التداولية بعامة وتداولية أفعال الكلام بخاصة دور مهم فى منهجية التأويل وفلسفته العامة، فيما يسمى بتداولية التأويل Pragmatics of Interpretation. ضربت جذور التداولية فى حقل نظرية الاستقبال الألمانية Rezeptionstheorie ممثلة فى مدرسة كونستانس عند ياكوبس وإيزر؛ تلك النظرية التى تعاملت مع موضوع التأويل الأدبي، وفهمت التأويل داخل نموذج اتصال تداولي، وسلمت بمرجعيات تشارلز موريس Ch. Morris وهو من جعل للتداولية معناها المعروف - والتى سلمت بتحليلات جون أوستين.

بناء على ما تقدم، تأمل هذه الدراسة - من منطلق الاقتناع بأن كل تطور فى النظرية اللسانية يؤدى بالضرورة إلى تطور فى النظرية الأدبية مساو له فى القوة والاتجاه - أن تكون فاتحة اتصال بتداولية أفعال الكلام وتطبيقها على العربية من خلال أحد مفاهيمها المركزية الفاعلة فى حقل تحليل الخطاب، وهو مفهوم "تعديل القوة الإنجازية Modifying Illocutionary Force"، الذى أراه جديراً بأن تفتح له دراستنا اللسانية والأدبية أبواب الاهتمام والرعاية.

٢- القوة الإنجازية.

وضع الفيلسوف اللغوى البريطانى جون أوستين John Austin (١٩١١-١٩٦٠) دعائم نظرية أفعال الكلام بكتابه الذى صدر فى عام ١٩٦٢م؛ بعد وفاته بعامين. كان أوستين قد جعل

الفعل الكلامي Speech Act أنواعاً ثلاثة: الفعل اللفظي Locutionary Act، والفعل الإنجازي Illocutionary Act، والفعل التأثيري Perlocutionary Act. في المنطوق: "أعرض عن الجاهلين" مثلاً. نرى الفعل اللفظي في الفعل الصوتي، وفي فعل التلطف بمفردات تنتمي إلى معجم بعينه وتخضع لقواعد بعينها في اللغة. وفي فعل استعمال تلك المفردات والقواعد لإبلاغ معنى ينتج عن المفهوم Sense والمرجع Reference في آن معاً. أما الفعل الإنجازي، فهو: أمرني (أو نصحني أو نحو ذلك) أن أعرض عن الجاهلين. وأما الفعل التأثيري، فهو ما ينتج عن الفعل الإنجازي من إقناع المخاطب بأن يعرض؛ أي: أقنعني مثلاً- بأن أعرض عن الجاهلين<sup>(١١)</sup>.

من ناحية أخرى، جعل أوستين المنطوقات اللفظية نوعين: الأدائيات Performatives والتبليغات Statements: الأدائيات منطوقات تؤدي أفعالاً كالوعد والتحذير والأمر... إلخ. والتبليغات منطوقات تعرض أقوالاً كالإثبات والتقرير والإعلان... إلخ. للمنطوقات الأدائية بدورها نوعان: منطوقات أدائية أولية (أو ضمنية)، وهي التي تخلو من الأفعال الأدائية في اللغة (كالمنطوق السابق: "أعرض عن الجاهلين")، ومنطوقات أدائية ثانوية (أو صريحة) وهي التي تشتمل على فعل أدائي في صيغة المضارع المبني للمعلوم المسند إلى الفرد المتكلم (كقولك: "أمرك أن تعرض عن الجاهلين"). والأفعال الأدائية في اللغة لا حصر لها، منها مثلاً: وعد، أنذر، أكد، شكر، أوصي... إلخ.

ما يعني هنا الآن هو الإشارة إلى أن الفعل الإنجازي هو الشاغل الأهم في تداولية أفعال الكلام منذ تأسيسها حتى الآن. عندما رغب جون سيرل John Searle - خليفة أوستين وأحد رواد هذه النظرية البارزين - في تعريف الفعل الكلامي، أشار إلى أن بحثه (ما الفعل الكلامي؟ What is a speech Act?) ينبغي له أن يسمى (ما الفعل الإنجازي؟)<sup>(١٢)</sup>.

ويرى سيرل أيضاً أن الفعل الكلامي من النوع المسمى بالفعل الإنجازي هو وحدة الاتصال الإنساني باللغة<sup>(١٣)</sup>. وكذلك رأى عند دانيال فاندرفيكن Daniel Vanderveken؛ فالفعل الإنجازي - في رأيه - هو الوحدة الأولية لعنى الجملة، وهو الوحدة الأولية للاتصال<sup>(١٤)</sup>.

حقيقة الأمر إذن أن تداولية أفعال الكلام هي تداولية الفعل الكلامي الإنجازي. بالفعل الكلامي الإنجازي تؤدي أفعالاً لغوية: كالإخبار، وتوجيه الأسئلة، وإعطاء الأوامر، وعمل الوعود والاعتذارات... إلخ. كل من الأفعال اللغوية السابقة كالإخبار والطلب ونحوهما يسمى باسم الفرض الإنجازي Illoc. Purpose أو المقصد الإنجازي Illoc. Point. وكل فعل إنجازي له محتوى قضوي Propositional Content عبارة عن القضية التي يعبر عنها ذلك الفعل. في كتابه (أفعال الكلام Speech Acto ١٩٦٩) يذكر جون سيرل أن المحتوى القضوي قاسم مشترك بين أفعال إنجازية مختلفة في أشكالها ووظائفها مثل:

- هل يترك س الغرفة؟ (سؤال).

- س سترك الغرفة. (إخبار).

- س اترك الغرفة! (أمر).... إلخ<sup>(١٥)</sup>.

المحتوى القضوي سمة مشتركة بين المنطوقات الثلاثة السابقة؛ وهو أن يترك س الغرفة. ما يعني هنا بعد تلك التمهيدات - هو بيان مفهوم القوة الإنجازية، وعلاقة القوة الإنجازية بالمقصد والسياق، والفرق بين القوة الإنجازية والفرض الإنجازي، وعلامات القوة الإنجازية، ونسبية القوة الإنجازية. لا يمكن بحث مشكل "تعديل القوة الإنجازية"، وهو موضوع هذه الدراسة الرئيس، إلا ببيان المفاهيم والفروق والعلاقات السابقة.

## (أ) مفهوم القوة

قوة المنطوق الإنجازية جزء من بنيته الدلالية. منذ أوائل الثمانينيات كانت قوة المنطوق هدفاً لهجوم عنيف متزايد قاده أصحاب نظرية تحليل الخطاب. كانت حجتهم أن معظم المنطوقات لا يمكن أن تترك حقيقتها إدراكاً مأمون اللبس، وذلك لأن لكل منطوق ملاهيات استعمال مختلفة. قولك مثلاً: "الرخصة ما زالت في جيبي" يمكن أن يكون إخباراً بحقيقة، ولكنه يمكن في سياق مناسب- أن يكون تحذيراً أو تهديداً.

عولجت هذه المسألة في تداولية أفعال الكلام، ولكنها كانت معالجة مقتضبة شجعت على الهجوم والانتقاد.

على أي حال، فإن قراءة أدبيات تداولية أفعال الكلام تدلنا على أن الفعل الكلامي يمتلك أغراضاً إنجازية متباينة بتباين ملاهيات استعماله. يعرف غرض الطلب الإنجازي قوى تعبيرية عدة، تمتد من الأمر المباشر حتى التمني. أضرب مثلاً على ذلك ما حكاه أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في كتابه المعروف (البخلاء) قائلاً: "وحدثني عمرو بن نهيو قال: تغديت يوماً عند الكندي، فدخل عليه رجل كان له جاراً، وكان من أبخل خلق الله. قال: فاستحييت منه، فقلت: سبحان الله! لو دنوت، فأصبت معنا مما نأكل! قال: قد والله فعلت! فقال الكندي: ما بعد الله شيء!"<sup>(١)</sup> في النص السابق- نرى أن المنطوق:

- لو دنوت، فأصبت معنا مما نأكل!

يمكن أن يعرض محتواه القضيي بقوى إنجازية عدة، نحو:

- ادن، فأصب معنا مما نأكل!

- هل تدنو، فتصيب معنا مما نأكل؟

- ألا تدنو، فتصوب معنا مما نأكل؟

- لو دنوت، فأصبت معنا مما نأكل؟

تختلف هذه الأفعال الكلامية الإنجازية الأربعة في القوة التي يعرض بها غرض إنجازي واحد، هو الطلب؛ عرض الأول بقوة الأمر، وعرض الثاني بقوة اللتماس أو الدعوة، وعرض الثالث بقوة العرض، وعرض الرابع بقوة التمني. يعني هذا أن القوة الإنجازية خصيصة المنطوقات لا الجمل؛ فالمنطوق الواحد يمكن أن يمتلك قوى إنجازية مختلفة، في ملاهيات استعمال مختلفة. القوة الإنجازية إذن هي الشدة أو الضعف اللذان يمكن أن يعرض بأحدهما غرض إنجازي واحد، في سياق يعينه من سياقات استعمال المنطوق.

## (ب) القوة والمقصد والسياق

إذا كان الأمر ينتمي إلى أحد الأغراض الإنجازية الكبرى، وهو الغرض الإنجازي التوجيهي *directional illocutionary point*، فإنه كما رأينا آنفاً- يتوزع إلى أغراض إنجازية فرعية، تعكس اختلافاً في القوى الإنجازية، بين غرض فرعي وآخر، وفقاً للمقصد والسياق.

كان أوستين قد جعل لمقصد المتكلم أهمية كبرى، ورغب بعض محللي الخطاب- مثل ساكس Sacks وزملائه- في أن يبرهنوا على أن قوة المنطوق الإنجازية، هي ما يحدد إليه المستمع، لا ما يقصد إليه المتكلم؛ وذلك أن أحداً من المستمعين أو محللي الخطاب، لا يمكنه أبداً أن يتأكد من مقصد المتكلم؛ لأنه لا يقبل الفحص. أما تفسير المستمع، فإنه يتجلى في استجابته، وهذا ما يحدد تقدم التفاعل اللغوي أو نجاحه<sup>(٢)</sup>. غنى عن البيان أن فكرة تفسير المستمع واستجابته قد صار لها الآن امتدادات قوية في نظرية التأويل الأدبي.

فى تداولية أفعال الكلام كان توليد قوة المنطوق الإنجازية مظهرًا من مظاهر الاختلاف بين اثنين من مؤسسيها وهما: أوستين، وسيرل. يرى أوستين أن قوة المنطوق الإنجازية تحقيق لقصد المتكلم تحقيقاً ناجحاً، ولكن سيرل يرى أن القوة حاصل تفسير المستمع للمنطوق.

يرتبط مقصد المتكلم بالسياق. يوضح السياق ما يقوله المتكلم على نحو أفضل؛ أى إن كان يريد بمنطوقه التهديد أو التحذير أو نحوهما. ومن الضروري أن يكون السياق كما يقول هولذكروفت Holdcroft- على النحو الذى يراه فيه المتكلم؛ فمثلاً ينبغي للمتكلم أن يكون فى موقع السلطة حتى يصبح منطوقه طلباً حقيقياً. وينبغى له أن يمتلك موقع الملاحظة حتى يصبح منطوقه تبليغاً حقيقياً.... وهكذا<sup>(١١)</sup>. يستنبط من ذلك أن دراسة أفعال الكلام ينبغي لها أن تكون عملاً لغوياً اجتماعياً؛ وذلك أن هناك دائماً صلة وثيقة بين الفعل الكلامى ودور المتكلم الاجتماعى. وهذا يدعونا بدوره إلى القول بأن تفسير كل من الغرض والقوة الإنجازيتين تفسيراً صحيحاً، يعتمد على صيغة المنطوق اللغوية وعلى فهم الشبكة الاجتماعية فى آن معاً.

من الإشكاليات المركزية فى تداولية أفعال الكلام إشكالية "أفعال الكلام غير المباشرة Indirect Speech Acts". جوهر هذه الإشكالية المسافة بين القول والمقصد وطبقات المعنى المتعددة، بين معنى قضوى حرفى Literal Propositional Meaning والفعل الذى ينجزه المتكلم فى السياق. المتكلم لا يقول ما يعنيه فى كل مناسبات المنطوق على نحو مباشر. إذا كانت الأفعال الإنجازية الإعلانية والاستفهامية والأمرية تستعمل عادة على الترتيب- للتبليغ والسؤال والطلب، فإن هذا لا يعنى وجود تناظر كلى بين الفعل ووظيفته. مثال ذلك أن الفعل الإنجازى الإعلاني: "أنت آت غداً" يمكن- إذا لم يحدد السياق الخاص: اللغوى وغير اللغوى- يمكن أن يفسر بأنه تبليغ: "أنت آت غداً"، أو استفهام: "أنت آت غداً؟" أو طلب: "أنت آت غداً".

وإذا كان العرف اعتباراً تداولياً، فإن منطقاً مثل: "هل يمكنك أن تفتح الباب؟" أو "هل يمكننى أن أدخل؟"، سوف يدل على ارتباط التمييز بين أفعال الكلام المباشرة وأفعال الكلام غير المباشرة بالعرف ارتباطاً قوياً. إذا كان الاستفهام يستعمل فعلاً كلامياً مباشراً للسؤال، فإنه يستعمل أيضاً فعلاً كلامياً غير مباشر للطلب. من اليسير أن نلاحظ أن المنطوقين الأخيرين لا يتماثلان تماثلاً تاماً مع الاستفهام العادي. يبين العرف أن الإجابة عن أحد المنطوقين ليست بـ "نعم" ولا بـ "لا". ويبين العرف أن الصيغة الدالة على الإمكان (وهى فيها الفعل المساعد "يمكن") لا تسأل عادة عن معلومة. إنها علامة على الالتئاس بالفعل فى المنطوق الأول (ولهذا تصحب غالباً بالعبرة: "من فضلك") وعلامة على الالتئاس بالإذن فى المنطوق الثانى. من أجل ذلك، لا يمكن أن يفسر المنطوق الثانى مثلاً بأنه يعنى: "هل هذه هى الحال التى أمتلك فيها إذنًا بالدخول؟" ولكنه يفسر بأنه يعنى: "أسألك أن تعطينى إذنًا بالدخول".

أبلى جون سيرل بلاء حسناً فى تحليل أفعال الكلام غير المباشرة. كل من جاء بعده عالية عليه فى ذلك الباب، سواء من كان منهم من أصحاب تداولية أفعال الكلام أم من أصحاب تحليل الخطاب تحليلًا عاماً أو تحليلًا تقابلياً. فى باب "أفعال الكلام غير المباشرة" أدخل جون سيرل الإلحاح Hint، والتلميح Insinuation، والمفارقة Irony، والاستعارة Metaphor. فى تلك الصور جميعاً ينفك معنى منطوق المتكلم Speaker's Utterance Meaning عن معنى الجملة Sentence Meaning. هناك حالات ينطق فيها المتكلم جملة ويعنى ما يقوله، ولكنه يعنى فى الوقت نفسه فعلاً إنجازياً آخر ذا محتوى قضوى مختلف. مثال ذلك أن ينطق المتكلم الجملة: "هل يمكنك أن توافنى الملح؟" وهو لا يعنى سؤالاً مجرداً بل يعنى التماس مناولته الملح<sup>(١٢)</sup>.

انتهى سيرل فى تحليل أفعال الكلام غير المباشرة إلى عدد من الملاحظات والنتائج المهمة التى صار لها صدق واسع فى أدبيات نظرية التأويل، نوجزها فيما يأتى:

١- يمتلك المنطوق الواحد- فى مثل تلك الحالات السابقة- قوتين إنجائيتين اثنتين؛ إذ يؤدي فعل إنجائى أداء غير مباشر عن طريق أداء فعل آخر.

٢- تبدو بعض الجمل من النوع السابق مستعملة غالباً استعمالاً عرفياً Conventioally Used على أنها التماسات غير مباشرة.

٣- فى أفعال الكلام غير المباشرة يبلغ المتكلم المستمع أكثر مما يقوله عن طريق الاعتماد على خلفية المعلومات المشتركة المتبادلة بينهما: لغوية وغير لغوية، بالإضافة إلى اعتماده على قوى الإدراك والاستدلال العامة عند المستمع.

٤- بناء على ذلك، فإن الجهاز الضرورى لشرح الجانب غير المباشر من أفعال الكلام غير المباشرة سوف يشتمل على نظرية أفعال الكلام، وعلى بعض الأسس العامة للمخاطبة، وعلى خلفية المعلومات المشتركة المتبادلة بين المتكلم والمستمع، فضلاً عن مقدرة المستمع على الاستدلال.

٥- من حقل الأفعال الإنجائية غير المباشرة، كانت التوجيهيات Directives، الأكثر فائدة للدراسة؛ وذلك أن متطلبات الكياسة أو التأدب فى المخاطبات المألوفة تجعلها ثقيلة ومحيرة فى إنتاج جمل أمرية بسيطة (مثل "اترك الغرفة") أو أدائيات صريحة (مثل "أترك أن تترك الغرفة"). من ثم، يسعى الناس إلى إيجاد وسائل غير مباشرة لأداء أفعالهم الإنجائية.

٦- يلعب العرف فى بعض الحالات دوراً خاصاً. هناك بعض الصيغ اللغوية التى تميل إلى أن تصبح مؤسسة تأسيساً عرفياً على أنها الصيغ اللغوية القالبية المعيارية لأفعال الكلام غير المباشرة. تحتفظ تلك الصيغ بمعانيها الحرفية، ولكنها تكتسب أيضاً استعمالات عرفية، مثل صيغ التأدب التى تستخدم للالتماس.

٧- فى ضوء ما سبق، يسلم جون سيرل بالتمييز بين المعنى والاستعمال، ولكنه يرى التسليم بالتمييز بين أعراف الاستعمال وأعراف المعنى على درجة أقل. يبين ذلك أن ("هل يمكنك") و "أريدك أن" ونظائرها من الأشكال اللغوية الأخرى، ليست فى رأيه- إلا وسائل عرفية لعمل التماسات. ومعروف أن الدافع الأظهر إلى تجنب المباشرة فى الالتماسات هو التأدب. تميل بعض الصيغ هنا إلى أن تصير وسائل التأدب العرفية لعمل الالتماسات غير المباشرة<sup>(١٨)</sup>.

٨- لقد أحتل جون سيرل منزلة متميزة فى تداولية أفعال الكلام؛ لأنه انغرد بمحاولة إعادة بناء الخطوات الضرورية لإنتاج فعل إنجائى أولى من فعل إنجائى حرفي، وهى إعادة بناء مؤسسة على حقائق عن المخاطبات، وأسس التعاون الخطابى، ونظرية أفعال الكلام، وخلفية المعلومات المشتركة بين المتخاطبين، ومبدأ الاستدلال<sup>(١٩)</sup>.

#### (ج) القوة والغرض

هناك خلط بين مفهومي: القوة والغرض عند بعض رواد تداولية أفعال الكلام ومنظرها منذ أوستين حتى اليوم. فى مواضع عدة من كتابه للشار إليه أنفاً استخدم جون أوستين مصطلح "القوة Force" وهو معنى ما ينهى أن يعنيه مصطلح "الغرض" أو الغلبة من الفعل الكلامى Purpose<sup>(٢٠)</sup>. وقد وقع فى هذا الخلط نفسه آخرون منهم، هارولد صادوك Harold Sadock<sup>(٢١)</sup>، ولنا ويزنيكا Anna Wierzbicka<sup>(٢٢)</sup>، وغيرهما. انتقلت عدوى الخلط بين هذين المفهومين إلى الدكتور/ أحمد المتوكل، فى محاولته الإفادة من بعض معطيات تداولية أفعال الكلام فى دراسة بعض أبواب النحو العربى دراسة وظيفية<sup>(٢٣)</sup>.

ميز آخرون بين القوة والغرض، على رأسهم: جون سيرل، وفاندرفيكن، وجانيت هولز وفيرهم. الغرض الإنجازي عند سيرل مثلاً جزء من القوة الإنجازية. الغرض الإنجازي للالتماس هو ذاته الغرض الإنجازي لأنواع الطلب Commands، لأن كلا منهما محاولة لجعل المستمعين يفعلون أشياء محددة، ولكن القوى الإنجازية بينهما مختلفة اختلافاً يبنياً. بناء على ذلك، يرى سيرل أن القوة الإنجازية حصيللة عناصر عدة، الغرض الإنجازي عنصر واحد فقط منها، وإن كان -كما يعتقد- أهم هذه العناصر<sup>(٣١)</sup>.

جدير بالإشارة هنا أن سيرل كان يرى القوة بعداً من أبعاد التمييز بين الأفعال الإنجازية<sup>(٣٢)</sup>. ولكنني أرى الأحرى أن تكون القوة بعداً من أبعاد التمييز بين الأغراض الإنجازية الفرعية لغرض إنجازي أكبر واحد: فالإقتراح والإصرار فعلان إنجازيان، يمثلان غرضاً إنجازياً واحداً، هو الغرض الإخباري، ولكن درجات القوة بينهما مختلفة.

من ناحية أخرى، يرى سيرل أن القوة جزء من المعنى، وأن المعنى يعين قوة بعينها. هذا مما تتفق معه فيه، وما يتفق معه فيه باحثون آخرون كثيرون. ولكن قوله بأن المعنى والقوة تسميتان مختلفتان للفعل واحد، وليس فعلين مختلفين، مما نأخذه عليه؛ وذلك أن تعيين المعنى للقوة، يعنى أن المعنى ليس هو نفسه القوة، إنما هو أحد محدداتها. لا يمكن أن ننتهى إلى تعيين قوة الأمر مثلاً، دون فهم المعنى الدلالي والمعنى الوظيفي للمنطوق. ولا يمكن أن ننتهى إلى فصل بين درجة من درجات قوة الأمر، دون فهم المعنيين السابقين مرتبطين بالسياق اللغوي والسياق الموقفى. إن قوة المنطوق الإنجازية جزء مكمل لمعناه، بالمفهوم الدلالي. وهذا يعنى أن المعنى أوسع من القوة؛ لأنه يضم القوة والمحتوى القسوى فى آن معاً. استعمالات اللغة غير محدودة من جهة القوة الإنجازية، ولكنها محدودة بحدود ما نفعله بواسطة اللغة من جهة الغرض الإنجازي.

وكان سيرل قد حصر استعمالات اللغة فى أغراض رئيسة خمسة، هي: الإخبار، والتوجيه، والالتزام، والتعبير، والإعلان<sup>(٣٣)</sup>.

خلاصة القول أن القوة والغرض عنصران مكملان للمعنى. القوة درجة والغرض وظيفة. لكل غرض رئيس أغراض فرعية، فالتوجيه مثلاً أحد الأغراض الرئيسة الخمسة فى تصنيف جون سيرل، وله أغراض فرعية: كالأمر، والالتماس، والعرض، والتحفيز، وغيرها. ولكل غرض درجات مختلفة من القوة وفقاً لسياقات الاتصال.

#### (د) علامات القوة

جعل أوستين للقوة علامات سبئية، هي: الصيغة ("أغلق الباب") تضاهى آمرك. و("أغلق الباب إذا أردت" تضاهى آذن لك) ونغمة الصوت (تختلف نغمة التحذير عن السؤال أو الاعتراض... إلخ) وأشياء الجمل (التي يقصد بها تكييف قوة المنطوق مثل: تكييف قوة: "سوف أفعل" بإضافة "من المحتمل"، أو تكييف قوة النهي بالطرف مثل: "لا تنس أبداً...") وأدوات الربط (مثل "من أجل ذلك") التي تستخدم فى قوة "استنتج" و "على رغم ذلك" التي تستخدم فى قوة "أسلم بأن") ومصاحبات المنطوق (كأن تجعل منطوقك مصحوباً بحركة جسمية كإشارة الإصبع، أو غمزة العين.... إلخ) وملابسات المنطوق (وهي تساعد مساعدة مهمة للغاية فى تحديد الغرض؛ فالأمر يمكن أن يكون أمراً، أو إنذاراً، أو عرضاً، أو التماساً، أو توسلاً، أو اقتراحاً، أو توصية أو تحذيراً... إلخ)<sup>(٣٤)</sup>.

فى دراسات أخرى لاحقة امتدت علامات القوة إلى مستويات التحليل اللغوى كافة، لاسيما العلامات الصوتية والتركييبية والخطابية.

أشرنا إلى أن القوة الإنجازية بُعد من أبعاد التمييز بين أغراض فرعية لغرض إنجازي أكبر واحد، تنتج بتفاوت درجات القوى. يعنى هذا أن الغرض الواحد تعرف منطوقاته قوى إنجازية



عدة. في الغرض الإنجازي الإخباري مثلاً يمكن أن نقول: "ضاع" و"أظنه ضاع" و"وأسفاه، ضاع!". وفي الغرض الإنجازي التوجيهي، يمكن أن نقول: "توقف عن الكلام!" و"توقف عن الكلام، من فضلك!" و"توقف عن الكلام راضياً أو غير راضٍ". في كل من "ضاع" و"توقف عن الكلام" نحصل على القوة الإنجازية الأبسط ذات الغرض الإخباري أو التوجيهي. وفي "أظنه ضاع" و"توقف عن الكلام، من فضلك" تدخل علامة من علامات القوة هي فيهما علامة إنقاص في درجة القوة: لأنها تضعف قوة التبليغ في الغرض الإخباري. وتضعف قوة الأمر إلى قوة الالتزام بصيغة خاصة للتأدب، في تحقيقها الغرض الإنجازي التوجيهي (فالتكلم باستخدامه "من فضلك" يمنح المستمع حق الاختيار في عمل محاولته بجعله يفعل شيئاً ما)<sup>(٣٨)</sup>. وفي المنطوقين الآخرين تدخل علامات القوة بالزيادة: تعلن "وأسفاه" عن أسف المتكلم الذي ينقله المحتوى القضوي، حتى يمتلك المنطوق قوة الأسف للوضع الراهن، وتلغى "راضياً أو غير راضٍ" حق المستمع في الاختيار، أو الإرغام على الفعل.

علامات القوة السابقة، سواء أكانت وسائل معجمية أم هيئات تركيبية، تعد مفاتيح لغوية تقود إلى تعيين القوى الإنجازية والتمييز بين درجاتها. يضاف إلى تلك المفاتيح اللغوية اعتبارات تداولية (بما في ذلك أعراف الاستعمال الضمنية كما شرحها سيرل<sup>(٣٩)</sup>، والاستلزمات الحوارية Conversational Implicatures بما في ذلك المبادئ الخمسة التي قدمها جرايس والتي يتبعها المشاركون في التخاطب)<sup>(٤٠)</sup>.

#### (هـ) نسبية القوة

إذا كانت القوة الإنجازية لفعل كلامي تعني الشدة أو الضعف اللذين يعبر بهما عن غرض إنجازي بعينه، في موقف اجتماعي بعينه، أيًا كان المؤشر أو العلامة الدالة على تلك القوة، وإذا كان لكل من الشدة والضعف درجات متفاوتة، فإن القوة الإنجازية ينفي لها أن توصف بأنها نسبية. بيان ذلك أن الأمر—مثلاً—يوصف غالباً بأنه النمط الأقوى من أنماط الغرض الإنجازي التوجيهي، وأنه الأشد تحقّقاً ومباشرة. ولكن إذا تأملنا ذلك، في ضوء الاستعمال الفعلي المرتبط بالواقعة الكلامية أو المقام، وجدنا ذلك يستعصى على التسليم. إذا قارنا مثلاً "الأمر" بالصيغة ذات الفعل المساعد "يجب" أو "ينبغي" سيبدو "الأمر" من ناحية أقوى كثيراً عندما يكون المتكلم في كامل سلطته in full authority (كالقائد في الجيش) للتأكد من أن "أمراً" قد صدر (في حال لا يصلح فيها استعمال أحد هذين الفعلين "يجب" أو "ينبغي") ومن ناحية أخرى، سيبدو "الأمر" أضعف كثيراً عندما يستعمل في مثل: "ادخل!" (في إجابة عن طريقة باب). إنه في الحال الأخيرة، يعطى إنناً. وهي حال لا يناسبها أبداً استخدام "يجب" أو "ينبغي".

يشرح ف.ر. بالمر F.R. Palmer المسألة السابقة بأن المستمع يمكنه أن يرد—إذ ذاك—رداً فيه إهانة: "من أنت حتى تعطيني أوامراً؟". ستبدو الأفعال المساعدة ذاتها (نحو: "تقدر" و"تستطيع" و"يمكنك") المستخدمة للإنذار، أقل تأدية—في هذه الملابس—من الأمر. يستطيع المستمع هنا أيضاً أن يرد في إهانة: "من أنت حتى تعطيني إنناً؟". تتفق مع بالمر في رؤيته أن "الأمر" هنا لا عمل له إلا بالتعبير عن فكرة قصد المتكلم في رضا—إلى الفعل action، على نحو أشد حيادية. إنه يعرض قضية فحسب، كما هي الحال تماماً في الإعلان Declaration، ولكنه يعرضها من أجل الفعل، لا من أجل أن تكون مقبولة عند المستمع فحسب، لصدها<sup>(٤١)</sup>.

الأمر إذن اصطلاح حيادي داخل النظام الفرعي لأفعال الكلام التوجيهية. يقول بالمر: "ليس الأمر بالضرورة أقوى من صيغة الفعل المساعد "يجب" أو "ينبغي". الأمر قضية واجبة الوجود فحسب deontic proposition. وهو يترك للمستمع الحكم بقوة إلزامه بالفعل من خلال الملابس. إذا قال قائد لجنوده: "قفوا!"، فلن يكون هذا المنطوق إلا أمراً. ولكنه محض تعبير عن

إن بالدخول في "ادخل!" حيثما لا يكون استعمال "يجب" في هذه الملاحظة مناسباً. من ثم يتبين أن الأمر ليس أقوى من "يجب" ولا أضعف، كما أنه ليس أكثر تأدياً من "يجب" ولا أقل<sup>(٣٣)</sup>.

### ٣- تعديل القوة الإنجازية

يعدل المتكلم منطوقه أو يكيفه لمقصده في سياق اتصال بعينه. يدحض مبدأ تعديل القوة الإنجازية من البداية مبدأً معروفاً عند جرايس، هو: "كن مقتصداً Be Brief"، وذلك أن المتكلمين كما يقول ميخائيل ستوبس لا يستعملون كلمات زائدة دون سبب. ليست هناك تعبيرات أسلوبية<sup>(٣٤)</sup>.

يعد مبحث التعديل (أو التكيف) من أثرى حقول البحث وأكثرها فائدة في تداولية أفعال الكلام في النظرية اللسانية المعاصرة العامة.

صار مبحث التعديل دعامة لسانية تداولية أساسية في نظرية النص ونظرية تحليل الخطاب؛ وصار تبعاً لذلك من الدعائم اللسانية التداولية الأساسية في النظرية الأدبية المعاصرة بأسرها. إذا كنا نريد فهمها حقيقياً بالنظرية الأدبية المعاصرة ومعطياتها في التحليل العلمي للنصوص الأدبية فلنمكسك بالأسس اللسانية التي اعتمدت عليها في بناء برامجها وآلياتها في مثل ذلك التحليل.

تنصرف غايتنا هنا إلى بحث تأثيرات الاستراتيجيات التي توظف في تعديل القوة في المنطوقات المؤثرة تأثيراً إيجابياً والمنطوقات المؤثرة تأثيراً سلبياً، معلين على ما تزود به النصوص لاسيما النصوص الأدبية - من معطيات - ونحاول هنا أيضاً أن نعيد من أحدث الدراسات في مجال تعديل القوة الإنجازية لبيان الدوافع والأسباب التي تحدد المتكلمين إلى توظيف مثل تلك الاستراتيجيات. أما دأبنا الأكبر، فهو وصف الوسائل اللغوية المختلفة التي يكيف بها المتكلمون قوة المنطوق الإنجازية على نحو أو آخر.

#### (أ) استراتيجيات التعديل

من المسلم به أن تعديل قوة المنطوق الإنجازية يرتبط باستراتيجيات الاتصال العامة. إذا تأملنا دوافع السلوك الاتصالي، فسوف يتبين لنا أنها تتنوع من حالة إلى أخرى. يضع المتكلم عرضاً أو التماساً، تهديداً أو احتجاجاً، مدحاً أو قدحاً، حثاً على فعل أو نهياً عنه، إعلاء شيء أو إبطاله.... وهكذا. وبدهى أن غرض المتكلم هو الذي يحدد الطريقة التي يتكلم بها؛ فالشخص الهجومي يستطيع - كما يقول ز. سالزمان Z. Salzmann - أن يتكلم في نعومة واحترام، عندما يوقفه شرطى عن عجلته آملاً أن يترك هذا السلوك الكلامي الاعتذارى المهذب أثره في ذلك الشرطى، بأن يكتفى - مثلاً - بتحذيره، وإن كان مستحقاً الغرامة<sup>(٣٥)</sup>.

كل سلوك اتصالي موجه إلى هدف، والأهداف مختلفة. والقضية التي تشغل دائماً بال الباحثين في شتى أنواع الاتصال اللغوى هي كما يقول رومان ياكوبسون Roman Jakobson: مطابقة الوسائل المستخدمة للأثر المستهدف<sup>(٣٦)</sup>.

إن من الحقائق الجوهرية في الاستعمال اللغوى ارتباط الصيغة بالمقصد. ومن المسلم به في كل تفاعل لغوى، أن الكيفية التي يقال بها الشيء تعد جزءاً مما يقال. حينما يعدل المتكلم قوة منطوقه الإنجازية، فإنه يدلل بذلك على وعيه بالمقصد وتقديره مقتضيات السياق. وهما يرتبطان - في تقديرنا - بكفاءة المتكلم وأدائه معاً. ولعل خير تفسير سوسيلوجى لهذه الاصطلاحين، ما نجده عند ب. برنشتاين B. Bernstein. تشير الكفاءة عنده إلى المتكلم مستخلصاً من المحددات والقيود السياقية، ويشير الأداء إلى المتكلم في قبضة تلك القيود السياقية التي تحدد منطوقاته. تشير الكفاءة إلى المثال Ideal، ويشير الأداء إلى الحال Fall<sup>(٣٧)</sup>.

في السبعينيات، كان الباحثون قد اعتادوا البحث فيما سمي بـ "ثقافات التأدب السلبي" Negative-politeness cultures وكانوا يهتمون اهتماماً خاصاً بأثر ظاهرة التأدب في الاستعمال اللغوي، منصفين-في حالات كثيرة- إلى علاقة السؤال بمظاهر التأدب في الخطاب. وفي عام ١٩٨٠ أصدر كل من فريزر Fraser ورينتل Rintell وولترز Walters بحثاً مشتركاً عن اكتساب "الكفاءة التداولية" في اللغة الثانية Second language. في هذا البحث عرض هؤلاء للاستراتيجيات والقوالب الدلالية التي تتخذها اللغة لأداء فعل كلامي بعينه: فإذا استطاع المتكلم مثلاً أن يلفتن في إحدى اللغات- عن طريق سؤال المستمع عن قدرته على فعل كلامي (هل تستطيع أن تفعل هذا؟) أو عن طريق التعبير عن رغبته في أن يفعل المستمع ذلك الفعل الكلامي (مثل: سأكون متنتاً حقاً إذا فعلت هذا) فإن هذه الاستراتيجيات ذاتها، تعد نافعة للمتكلم في أية لغة أخرى<sup>(٣٧)</sup>.

في ذلك العام ذاته، عرض فريزر في بحث له منفرد، مفهوماً تداولياً مهما أطلق عليه اسم "تلطيف الخطاب Conversational Mitigation". بين فريزر أن التلطيف استراتيجية يعتمدها المتكلم لتخفيف قوة الفعل الكلامي أو إضعافها. ويقع هذا التخفيف (أو الإضعاف)-كما لاحظ فريزر- في المنطوق الذي تبدو تأثيراته غير مرحب بها عند المستمع<sup>(٣٨)</sup>.

وفي عام ١٩٨٤م ظهر أثر بحث فريزر في محاولة جديدة، قدمتها جانيت هولز Janet Holmes لدراسة تعديل القوة الإنجازية على نحو أشد عمقاً وإحاطة<sup>(٣٩)</sup>. اجتهدت جانيت في تأمل مفهوم التلطيف في علاقته باستراتيجيات الاتصال لتعديل قوة المنطوق. إذا كان التلطيف يعني تخفيف قوة المنطوق أو إضعافها Attenuation، فقد كشفت جانيت عن استراتيجية مضادة، هي زيادة قوة المنطوق أو تعزيزها boosting or emphasizing the illoc force.

تعتبر المنطوقات عن أغراض عدة، ويمكن للغرض الإنجازي الواحد أن يقدم في درجات مختلفة من القوة لنقارن مثلاً بين المنطوقات الآتية: "أنت خبيث" و"يا إلهي أنت (هكذا) خبيث" و"لديك (شيء) من الخبث". تعبر هذه المنطوقات جميعاً عن غرض إنجازي واحد، هو الانتقاد. ولكن هذا الغرض الواحد، قد قدم بدرجات متفاوتة من القوة. استخدمت "يا إلهي" و"هكذا" لتقوية قوة الانتقاد، على حين استخدمت "شيء" لتخفيف هذه القوة. وهذا نوع تلطيف لقوة المنطوق؛ لأن الانتقاد فعل كلامي سلبي التأثير.

في حالات أخرى، يبدو الفعل الكلامي فعلاً إيجابياً التأثير، نحو: "أنت طريف" و"حقاً أنت طريف" و"أنت طريف (نوعاً ما)". في هذه المنطوقات يستخدم العنصر المعجمي "حقاً" لزيادة القوة الإنجازية التي قدم بها غرض المدح. أما العنصر المعجمي "نوعاً ما"، فقد استخدم لتخفيف هذه القوة. ولما كان التأثير المتوقع لمثل هذا الفعل الكلامي تأثيراً غير مرفوض، فإن استراتيجية من تلك الاستراتيجيات لا يمكن أن تعدل حتى تصبح تلطيفاً<sup>(٤٠)</sup>.

من الوسائل الأخرى التي تعتمد استراتيجيات التعديل بزيادة شدة الغرض الإنجازي أو إنقاصها ما يسمى باسم الإشارة الصريحة explicit reference إلى شروط الصدق التي تحكم أنواعاً مختلفة من أفعال الكلام. من هذه الأفعال الكلامية ما أسماه جون سيرل بـ "أفعال الكلام العرضية representative speech acts"<sup>(٤١)</sup>.

هذا النوع مما يمكن تقوية قوته أو إضعافها إلى درجة اعتقاد المتكلم، أو مدى التزامه بالنقضية التي يعبر عنها المنطوق، كقولنا: "(أظن) أنه يوم دراسي" في مقابل: "أنا (متأكد) تماماً أنه يوم دراسي". يمرى الإضعاف والتقوية على المنطوقات بجميع أنواعها في تصنيف سيرل المعروف: تعبيرية، أو توجيهية، أو التزامية..... إلخ.

(ب) أسباب تعديل القوة

لماذا يعدل المتكلم قوة المنطوق الإنجازية؟ وما انعكاسات هذا التعديل على العلاقات بين المتكلم والمخاطب، أو بين المتكلم ومحتوى القضية التي يعبر عنها؟ تفسر هذه التساؤلات جوهر إجرائية التعديل في علاقتها باستراتيجيات الاتصال. ترى جانبته هولز سببين رئيسيين اثنين يدفعان المتكلم إلى تعديل القوة المعتمدة في التعبير عن فعل كلامي بعينه: (أولهما) التعديل من أجل نقل المعنى المرتبط بسلوك المتكلم وتصرفاته تجاه القضية التي يعبر عنها (Modal Meaning).

و(الآخر) التعديل من أجل التعبير عن معنى تأثيرى Affective meaning، أو عن سلوك المتكلم إزاء المخاطب في سياق المنطوق<sup>(١١)</sup>.

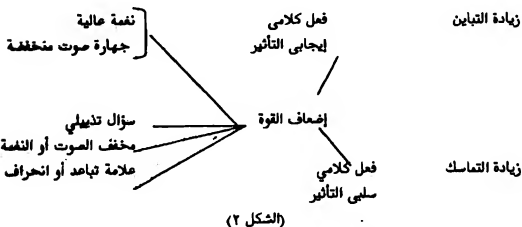
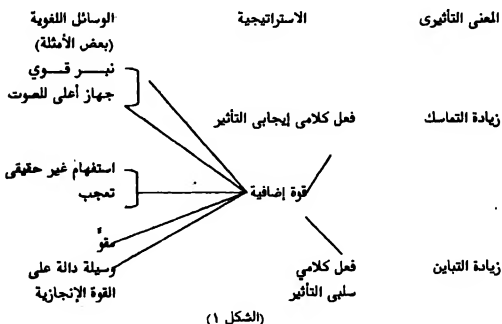
يمكن أن ندرج هذين المعنيين اللذين ذكرتهما جانبته فيما يسمى بـ Modality. يجمع هذا المصطلح طائفة الوسائل التي تدل على سلوكيات المتكلمين وتصرفاتهم تجاه ما يعبرون عنه من قضايا، وتجاه مخاطبيهم إلى حد ما. تتوزع هذه السلوكيات والتصرفات إلى: مبادئ الصلاحية Areas of Validity (حيث يعبر المتكلم في ثقة أعظم أو أقل عن صدق قضاياه)، والقدرة على التوقع Predictability (حيث تشبه الوقائع المستقبلية المشار إليها شيئاً كبيراً أو ضئيلاً ما يحدث)، والرغبة Desire (كالأحكام العملية أو الأخلاقية أو الجمالية)، والالتزام Obligation (بمعنى حكم المتكلم الذي يلزم شخصاً آخر بأن يؤدي حدثاً بعينه) والإجازة Permission (حيث يسمح المتكلم لمخاطبه بأن يفعل فعلاً بعينه). ويشار إلى ما سبق بطائفة من الصيغ اللغوية، أهمها الأفعال المساعدة نحو: "يمكن" و"يجب" وغيرهما. ويشار إلى ذلك أيضاً بأشباه الجمل مثل: "من المحتمل" و"من المؤكد" ونحوها، أو بالصفات نحو: "أكيد" و"ضروري"... الخ.

يرتبط بما سبق أيضاً ما يسمى في اللسانيات الاجتماعية بـ Modality of Deference فالمرئوس يخاطب رئيسه بتركايب تشير إلى المراعاة والتكريم Deference. في هذه الحال، ينقص من ثقته الزائدة، وينقص اقتناعه، ويستخدم اللطافات مثل: "نوعاً ما" أو "أنت تدري؟" كما يستخدم الأسئلة التذييلية Tag Questions، مثل: "يفتح المعرض أبوابه الساعة العاشرة، أليس كذلك؟"، وكذلك تستخدم أنماط التنبيه الصاعد الذي يزيل التوكيد عن فعل الإخبار Unassertiveness. هذه التنوعات جميعاً ذات أهمية عظيمة للإفصاح عن علاقات القوة Power Relationships: فهناك مثلاً- صيغ مميزة تميزاً دقيقاً لعمل الالتماس، تتدرج وفقاً لدرجات التادب<sup>(١٢)</sup>.

هنا يمكن من أمر، فإن المعنى الأول مما ذكرته جانبته هولز، يزود بدرجة صدق المتكلم وبصلاحية القضية التي يعبر عنها المنطوق. يمكن للمتكلم مثلاً- أن يتشكك كثيراً في صلاحية المعلومة أو سلامتها Validity of the Information، هذه المعلومة التي تحتوى عليها القضية. عندما يضعف المتكلم قوة المنطوق الذي يعبر عن قضية ما، فإنه يعبر بهذا عن عدم الصدق، أو عن عدم رغبته في اتخاذ رد فعل على صلاحية تلك القضية، كأن يقال: "لست متأكداً على الإطلاق" من صدق كلامه. ينبه مثل هذا المنطوق إلى تفاوت درجات قوة الإضعاف- إن صح القول- بين تعبير وآخر، عن فعل كلامي واحد: قد يكتفى المتكلم بنفي التأكيد في منطوقه في حالة بعينها، وقد يطلق النفي لزيادة إضعاف قوة المنطوق، وبالتالي زيادة التشكك أو التردد إزاء القضية المعبر عنها في حالة أخرى.

تعكس الوسائل اللغوية التي تستخدم للتعبير عن درجات إضعاف للقوة أو تقويتها، تعكس مدى التزام المتكلم بصدق القضية التي يعبر عنها المنطوق، وهو ما كان جون لايبونز John Lyons قد وصفه على طريقته في بحثه الدلالة اللغوية- بأنه وسيلة للتعبير عن الحال للمعرفة للمتكلم Epistemic Modality<sup>(١٣)</sup>.

ليست هناك وسائل يمكن معها القول باختصاصها بمعنى من المعنيين اللذين حددتهما جانبيت هولز دون الآخر، فما يستعمل مع المعنى الأول من وسائل لغوية معدلة للقوة الإنجازية، يصلح أن يستخدم أيضاً للتعبير عن المعنى التأثيرى. يعبر تعديل قوة المنطوق مع المعنى التأثيرى عن تنوع المسالك والتصرفات إزاء المستمع، انتقالاً من مجال التصرفات الإيجابية جداً إلى مجال التصرفات السلبية جداً. بناء على ذلك، عدّ فحص إسهام استراتيجيات تعديل القوة، فى علاقة التكلم بالمخاطب، طريقة من طرق تحليل المعنى التأثيرى لإضعاف قوة المنطوق أو تقويتها. فى هذا المقام، تطرح جانبيت سؤالاً عن مدى تأثير استراتيجيات التعديل فى تحقيق التماسك الاجتماعى بين المتكلم والمخاطب حيناً، أو تحقيق التباين الاجتماعى بينهما حيناً آخر. تبين جانبيت العلاقات الممكنة بين استراتيجيات التعديل والمعنى التأثيرى (وهى استراتيجيات يعبر عنها فى حدود تأثيرها فى علاقة المتكلم بالمستمع) من خلال الشكل الآتى:



يمتنيط مما سبق عدة أمور ، من أهمها :

- ١- أن إضعاف الفعل الكلامى سلبى التأثير (وهو ما ندعوه بالتلطيف) يعد- فى هذه الحدود- استراتيجية مهمة فى تطور العلاقة بين المتكلم والمخاطب، أو لنقل: إنه من أجل إضعاف التباين الاجتماعى بينهما، بالإبقاء على هذه العلاقة. يبان ذلك أن إضعاف قوة منطوق

غير مرحب به ، إنما هو تعبير عن مشاعر إيجابية ، يمتلكها المتكلم تجاه المخاطب ، هذه المشاعر التي تزيد تماكب العلاقة بينهما.

٢- أن تقوية الفعل الكلامي لإيجابي التأثير ، يمكن بالمثل أن تفسر على أنها تعبير عن الصداقة أو الزمالة بين المتكلم والمخاطب. من ثم ، ينظر إلى المفردات بين القوسين في المنطوقات الآتية ، على أنها تشغل الوظيفة التأثيرية ذاتها ، على رغم اختلاف الاستراتيجيات المستخدمة :

١- ماذا تعتقد يا ب؟

ب- (جسناً) (أعتقد) أن س كان الأغبي.

- (حقاً) كان ذلك كريماً شديداً.

٣- أن إضعاف الفعل الكلامي لإيجابي التأثير ، يمكن أن يفسر على أنه استراتيجية لزيادة التباين الاجتماعي بين المتكلم والمخاطب. يتبع ذلك جعل تخفيف تأثيرات الفعل الكلامي الإيجابي إنقاصاً لقوة التماسك بينهما ، لا استبقاه له.

٤- أن تقوية الفعل الكلامي سلبى التأثير ، تعد استراتيجية لإضعاف المودة وتقوية التباين الاجتماعي بين المتكلم والمخاطب. من ثم ، تمدنا المنطوقات الآتية ، باستراتيجيات مختلفة لتعديل القوة الإنجازية التي تحتوى عليها ، معبرة عن أنماط متباينة من المعنى التأثيري.

- (أحسب) أنها تجيد القراءة (لدرجة ما) [التعبير هنا عن معنى تأثيري إيجابي أضعف فيه المنطوق].

- (لن أتردد) في أن أردّه إليك (مزعزاً) [التعبير هنا عن معنى تأثيري سلبى قوي فيه المنطوق].

بناء على ما تقدم ، يحسن بنا أن نجعل استراتيجيات إضعاف القوة الإنجازية للأفعال الكلامية أو تقويتها جانباً من جوانب النظام المعقد لما يسميه كل من براون Brown وليفنسون Levinson ، باسم "الانطلاق الاجتماعي Social Accelerator" و"الكبح الاجتماعي Social brake" اللذين يمارسهما المتكلمون على نحو نظامي علوى لزيادة التباين الاجتماعي عند التفاعل أو إنقاصه<sup>(١١)</sup>.

لعل تجانف المتكلم في سياقات بعينها- عن الأمر المباشر إلى الالتماس ونحوه ، مما يعكس طبيعة العلاقة بين المتكلم والمستمع ، ويكشف عن مدى التباين الاجتماعي بينهما. يقول كلارك Clark وسانك Schunk : "عندما يقوم الناس بعمل التماسات ، فإنهم يميلون إلى ذلك ميلاً غير مباشر. إنهم يتجنبون بعمامة الأوامر ، نحو : "أخبرني عن الوقت" التي هي التماسات مباشرة ، ويؤثرون الأسئلة نحو : "هل يمكنك أن تخبرني عن الوقت؟" أو التبلهات نحو : "أحاول أن أعرف كم الساعة" تلك التي تعد التماسات غير مباشرة"<sup>(١٢)</sup>.

(ج) وسائل تعديل القوة

يتخذ المتكلمون من الوسائل ما يمكن أن نصفه في نوعين اثنين رئيسيين :

(أولهما) ما يمكن تسميته بالوسائل الخارجة عن نطاق اللغة : كالسلوكيات الحركية ، مثل : الحركات الجسمية ، والأوضاع الجسمية ، وتعبيرات الوجه والعينين ونحوها. يمكن لهذه الوسائل الحركية أن تصنع بمفردها موقفاً اتصالياً خاطفاً ، ولكن وظائفها الخطابية تظهر فعاليتها مصاحبة أفعال الكلام. من أجل ذلك ، كان جون أوستين يسميها "مصاحبات المنطوق Accompaniments of Utterance" يقول : "قد تصحب المنطوقات بحركات جسمية : غمزات العين ، وإشارات الأصابع ، وهزات الأكتاف ، وتقطيب الوجه"<sup>(١٣)</sup>. للحركات طبقات يحدد

العرف الاجتماعي السياق الذي يناسب كل طبقة منها ويورها في تقوية القوة الإنجازية للمنطوق الذي تصاحبه أو إضعافها.

و(الآخر) الوسائل اللغوية: تركيبية، وغير تركيبية. من الوسائل اللغوية غير التركيبية: اللجاجة أو التردد في الكلام، والوقفات، ونغمة الصوت ونحوها. وهذا النوع هو الذي يعنينا هنا حتى نقف على رصيد الوسائل اللغوية التي تعرفها العربية لكل استراتيجية من الاستراتيجيتين السابقتين، وهو رصيد يستعصى علينا هنا حصره حصراً وتقييده تقييداً. ما نعالجه في هذه الدراسة قدر ضئيل من المصادر الإنجازية للعربية، وإن كان كافياً لعرض صورة مناسبة عن تعديل القوة الإنجازية في الخطاب العربي.

### (أولاً) وسائل التقوية

يمكن أن نميز في العربية - بين أربعة أنواع من الوسائل اللغوية المستخدمة لتقوية قوة المنطوق الإنجازية، وهي: وسائل التشكيل الصوتي Prosodic Devices، والوسائل التركيبية Syntactic devices، والوسائل المعجمية Lexical Devices، والوسائل الخطابية Discoursal Devices.

### جـ/ ١/ وسائل التشكيل الصوتي

وتسمى أيضاً باسم الوسائل التطريزية. ويقصد بها: نوع النغمة، والنبر، وجهارة الصوت، والنغمات التقابلية Contrastive Pitches (وهي النغمات الأدنى أو الأعلى من نغمة المتكلم العادية) وجهارة الصوت التقابلية Contrastive Volume. هذه الوسائل جميعاً وسائل فونولوجية توظف في تقوية قوة المنطوق، كأن نقول: "غبي!" (في جهارة الصوت الأقصى). وقد تستخدم جهارة الصوت الأدنى مع النغمة الأشد انخفاضاً لتعزيز القوة الإنجازية للمنطوق. سلبية التأثير، مثل: "مغروا!". وقد تستخدم النغمة الأشد انخفاضاً لتعزيز قوة المنطوق إيجابياً التأثير أيضاً، كقولك: "ظريف!" أو "عظيم!" ونحو ذلك.

المؤمل عليه في كل حال، هو سياق الموقف الذي يمين كنه المعنى التأثيري للنموذج التشكيلي. بيان ذلك أن المنطوق الأخير مثلاً "عظيم!" يمكن أن يدل على معنى تأثيري يفسد الحقيقة، وهو -إذ ذاك- تعبير عن المعنى على سبيل المفارقة Ironical Meaning. في مثل هذه الحال، سيدل المنطوق على ضد معناه الحقيقي أو الحرفي. من أجل ذلك ستهتزم المنطوق نغمة هابطة ساخرة وجهارة صوت منخفضة.

والنبر التعبيري من النماذج الفونولوجية التشكيلية الدائرة في خطاب المواجهة. يستخدم النبر القوى لتعزيز قوة المنطوق الإنجازية، كقولك: "فظيع!" [وذلك بنبر المقطع الأخير نبراً قوياً، تمطل معه الحركة الطويلة مطلاً زائداً يناسب تعزيز معنى الاستحسان أو الاستهجان وفقاً لإيجابية المنطوق أو سلبية].

جدير بالإشارة أن الوسائل الفونولوجية التشكيلية ليست من بنية المنطوقات في الشفوية المكتوبة. وعندما ينص عليها الكاتب، فإنه يدل بذلك على أهميتها ولزومها من حيث هي محددات صوتية سياقية مهمة في تفسير المعنى. يكثر ذلك في لغة القص وفي الحوار المسرحي الذي يحاكي الحوار المنطوق في الواقع. من أمثلة ذلك في لغة القص ما يرويه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) عن أحد بخلائه؛ وهو ابن أبي المؤمل، قال: "فلما حضر وقت الغداء، صوت بفلانهم وكان ضخماً، جهير الصوت، صاحب تعبير وتفخيم وتشويق وهمز وجزم - يا مبشراً! هات من الخبز تمام عدد الودوس<sup>(١٨)</sup>". جهارة الصوت والتعظيم ونحوهما وسائل فونولوجية تشكيلية اتخذها ابن أبي المؤمل في كلامه، من أجل تعزيز قوة المنطوق التوجيهي الإنجازية.

يقصد بالوسائل المعجمية ما قد يستخدمه المتكلم فى بعض السياقات الاتصالية- من عناصر معجمية تضيف قوة إلى قوة المنطوق الإنجازية. وتتنوع صور التقوية هنا وفقاً لما توجه إليه هذه العناصر: فقد توجه إلى المتكلم، أو إلى المستمع، أو إلى المحتوى القضي.

#### ج/١/٢ المقويات الموجهة إلى المتكلم

يقصد بالمقويات الموجهة إلى المتكلم Speaker-oriented boosters العناصر المعجمية التى تشير إلى صدق المتكلم أو ثقته بما يعلم. الأمثلة الآتية من نصوص مكتوبة أدبية:

- "لقد عجبت يومئذ من هذه الوهلة؛ لأننى (أعلم على التحقيق) أن الفتاة شاهدت المكتبات فى المدرسة، وشاهدتها فى السوق"<sup>(١)</sup>.
- "على أننى (أعتقد) يا صاحبي أن الطريق الوحيد الذى فتح لنا من هذه المآهات، هو طريق كتبت عليه كلمة واحدة، لا تتبدل فى مشكلة من المشكلات، وهى كلمة "التعاون"<sup>(٢)</sup>.
- "وإننى (لأؤكد لك) أننى لو ملكت الفصل قولاً وعملاً فى قضية المذاهب الاجتماعية، لأوجزت الحكم وحسبت الخلاف"<sup>(٣)</sup>.
- "إنى (واثقة) أنك لن تفعل شيئاً"<sup>(٤)</sup>.

مما ينبئى لنا ملاحظته هنا أن هذه العناصر المعجمية المقوية الموجهة إلى المتكلم تشيع فى الشفرة المنطوقة بخاصة؛ لقيام الموقف الاتصال على التفاعل المباشر، ومن ثم يكثر أن يدور فى المحاورات ما يسمى باسم "القواطع الأسلوبية Style Disjuncts"، نحو: بأمانة، صراحة (بصرحة)، بصدق .... وغيرها:

- (بصرحة) هذه عوثة مضنية"<sup>(٥)</sup>.

#### ج/٢/٢ المقويات الموجهة إلى المستمع

يقصد بالمقويات الموجهة إلى المستمع hearer-oriented boosters العناصر المعجمية التى تشير إشارة ضمنية أو صريحة إلى معرفة المستمع، أو إلى العلوم التى تصنع خلفية مشتركة بينه وبين المتكلم. المثالان الآتيان من بخلاء الجاحظ يوضحان ما سبق:

- "أعلم أنى منذ يوم ولدتها، إلى أن زوجها، كنت أرفع من دقيق كل عجة حفنة، وكنا (قد علمت) نخبز فى كل يوم مرة، فإذا اجتمع من ذلك مكوك بعته"<sup>(٦)</sup>. [من كلام مريم الصانع، وكانت زوجت ابنتها، فحلتها الذهب والفضة، فسألها زوجها: أنى هذا يا مريم؟].

- "والنبيذ- (ما علمت)- والله يذهب بالحفظ أجمع"<sup>(٧)</sup>. [من كلام لابن غزوان-أحد بخلاء الجاحظ- وكان المكى قد ضبطه مطلباً بسرقة مخدته، فزعم ابن غزوان أنه جاء إليه ليسوى رأسه، فلما صارت المخدة فى يده نسي ما جاء له!].

فى الشفرة المنطوقة تكثر عناصر معجمية خاصة، مثل: طبعاً، أو بالطبع. وربما اجتمع فى المنطوق الواحد بالشفرة المنطوقة عنصران الثان، مثل:

- "(أنت تعرف) (بالطبع) أن مريض ضغط الدم يمنع من .... [من حوار إناعى].
- يفسر "هاليداي" Halliday و"رقية حسن" استعمال (بالطبع) بأنها تعنى- إذا نفعت- وأنت علمت ذلك من قبل). فإذا خففت قصد بها "أوافق على الحقيقة". من ثم، فإنها تستعمل استعمالاً نمطياً فى إزالة الشك عن المستمع، حتى يوافق على شئ ما، يدرك للمتكلم أنه يأباه. من أجل ذلك فإنها تمتلك قوة المخالفة adversative force"<sup>(٨)</sup>.



تكشف المسألة السابقة عن ضرورة التنبيه إلى أن تلك العناصر يمكن لها أن تضعف قوة المنطوق الإنجازية أيضاً. والممول عليه في تعيين استراتيجية دون أخرى، هو موقعها من المنطوق، وسياق المنطوق الاتصالي، وطبقة التنظيم. نلاحظ هنا أن وضع شئ، منها في آخر المنطوق، أو استخدامه لخلق صفة المعرفة على المستمع الذي لا يعرف، أو تنغيمة في غير طبقة التعزيز؛ مما يغير استراتيجية التعديل إلى الإضعاف.

### ج/٣ المقويات الموجهة إلى المحتوى

يقصد بالمقويات الموجهة إلى المحتوى Content-oriental boosters الوسائل المعجمية التي تستخدم من أجل تقوية القوة الإنجازية للمنطوق بإثبات صحة القضية التي يعبر عنها، أو تأكيد صلاحيتها. وهذه الوسائل صيغ دالة على الحالة العرفية المجردة عن مقولة الشخص Impersonalized epistemically modal forms. والمؤكدة للمحتوى القضوي. إن وسائل نحو: الواقع، مؤكد (من المؤكد، بالتأكيد) لا ريب، لا نزاع في، لا جرم، الحق أن (حقاً) ... إلخ، مما يميز قوة المنطوق الإنجازية، بإثبات صحة المحتوى القضوي:

- "مما لا نزاع فيه أن العاشق أصدق الناس في شكوكه، حينما يبنيها على أسباب صحيحة وحقائق ملموسة"<sup>(٩٧)</sup>.

مما ينبغي لنا ملاحظته هنا أن من المقويات الموجهة إلى المحتوى، ما هو أشد ارتباطاً بالشفرة المكتوبة الأدبية، مثل: لا مراء (لا مرية)، لا جرم ونحوها. ومن تلك المقويات ما يبدو أشد دورانا في الشفرة المنطوقة مثل: الواقع، أكيد وغيرها. كما تجدر الإشارة إلى أثر التنظيم في توجيه وظيفة تلك الوسائل: تقوية وإضعاف. يقول هاليداي ورقية حسن عن (بالتأكيد) مثلاً: "إذا نعمت بالتأكد" فإنها تدعو المستمع إلى أن يقبل القضية التي نطق بها. وإذا خففت كان لها من المعنى ما يكون لمعادلها الرابط Cohesive equivalent، أي: هل أنا على حق في فهمي ما قيل (٩٨).

وقد يدخل المتكلم إلى القضية ما يسمى بالعنصر البؤري Focal Element الذي يتخذ في العربية هيئة الطرف أو الجار والمجرور الدالين على التشديد، مثل: مطلقاً، (على الإطلاق)، كاملاً (بالكامل)، تماماً (على التمام) بالضبط وغيرها.

### ج/٣ الوسائل التركيبية

يقصد بالوسائل التركيبية طرق نظم المنطوقات وبناء الأساليب. تعرف العربية وسائل تركيبية عدة لتقوية قوة المنطوق الإنجازية. عالج البلاغيون العرب القدماء كثيراً من تلك الوسائل، مبيينين وظائفها وآثارها في تبليغ مقاصد المتكلمين في حقل علم المعاني. في هذا الموضع ينظر إلى بعض الوسائل التركيبية من منظور تعديل القوة الإنجازية باستراتيجية التقوية، لا سيما ما نراه منها على أهمية خاصة في التفاعل اللغوي المباشر. نختار هنا الأبنية الاستفهامية والتبليغات التذييلية.

إن التفسير التداولي لمنطوقات مثل: "أليس شعرها جميلاً؟" و"ألا تنفرد بصوت حلو؟" و"ألم تكن حفلة الأمس رائعة؟"، يبين أن محتوياتها التبليغية ترتبط بقوة التزام المتكلم بقضايا إيجابية خاصة؛ وذلك أن المحتويات القضية معلومة عند المتكلم والمستمع من قبل. يعنى هذا أن الغالب التركيبى الاستفهامى قد جعل وسيلة لإضافة قوة إلى قوة المنطوق الإنجازية، في سياقات لا يكون السؤال عن محتوى القضية أثنامها هو وظيفة المنطوق الأولية.

لا تعنى قوة التزام المتكلم هنا التقرير قدر ما تعنى التعجب من المحتوى القضوى الذى أودع المنطوق، وذلك أن المستمع كما المحنا- يدرك أن المتكلم يجاوز ذلك إلى تزويد منطوقه بقوة تعجبية، فجعله في الاستفهام البلاغي. وقد وقف غير واحد من الباحثين في نظرية أفعال الكلام

على المنطوقات الاستفهامية من هذا النوع، وأبانوا عن أنه مفترض من قبل، وأنه التعجب الذى يكسب المنطوق قوة<sup>(٣٤)</sup>. والتفت ر.أ. هدسون R.A. Hudson إلى الأسئلة البلاغية (أو المجازية) Rhetorical Questions معرفاً إياها بأنها صيغ استفهامية ذات قوة تعجبية<sup>(٣٥)</sup>. والتفت ج. ليتش G. Leech و ج. سفارتفيك J. Svartvik إلى الفرق بين الأسئلة التعجبية التى تجر المتكلم إلى الموافقة فى قوة، وبين الأسئلة المجازية الأخرى التى تبدو بتعليقات قوية أو مؤثرة<sup>(٣٦)</sup>.

أرى أن نجعل من الأبنية الاستفهامية المعززة لقوة المنطوق الإنجازية، البنية: (لم لا تستطيع أن تفعل س؟). نرى أن هذا النمط يرتبط ارتباطاً وثيقاً جداً فى قوته بالأمر المتلوى (لم لا تستطيع؟). التركيبان: "لم لا تستطيع أن تتركها وحدها؟" و "اتركها وحدها، لم لا تستطيع؟" يمتلك كل منهما القوة الإنجازية ذاتها، وهما ينطلقان من بنية عميقة واحدة. ولا يمنع هذا من تفاوت أحدهما عن الآخر فى شيء من خواصه، فالتركيب الأمرى مقيد بمخاطب، وغرضه محاولة التأثير فيه. أما التركيب الاستفهامى فغرضه بالأحرى التعبير عن أفكار أحدهم تجاه موقف بعينه. من أجل ذلك، نوافق أنا وميزبيكا Anna Weirzbicka الرأى بأن التركيب الاستفهامى، يعد فى جوهره نوعاً من الانتقاد. وهو انتقاد مهيج، ولكنه فاقد التأثير. أما التركيب الأمرى فهو فى جوهره نوع من التوجيه الذى يهدف إلى تصحيح موقف غير مرض<sup>(٣٧)</sup>. أما التبليغ التذييلي، فهو وسيلة تركيبية أخرى من وسائل إضافة القوة إلى قوة المنطوق الإنجازية. فى مثل قولنا: "كان يوماً جميلاً، كان يوماً" لا نرى للتذليل محتوى قضوياً، ولكنه يعبر عن مدى التزام المتكلم بالقضية المخبر عنها؛ أى أنه محض وسيلة لإضافة قوة إلى قوة فعل الإخبار.

### ج/٣ الوسائل الخطابية

يقصد بالوسائل الخطابية الوسائل الخارجة عن النص أو ما يسمى "وسائل ما وراء العملية التداولية meta pragmatic devices"، وما يتفرع عن ذلك من وسائل لغوية فرعية، تضيف قوة إلى قوة المنطوقات الإنجازية. وقد كان لعلم اللغة النصى تقدمه إلى العناية بموقعية النص من خلال سلكه فى سياقات اتصالية. كذلك تفهم مقصدية النص فى إطار تداولية نصية، اهتمت بها نظرية التعامل اللغوى Sprechhandlungstheorie ونظرية أفعال الكلام Sprechaktttheorie<sup>(٣٨)</sup>.

من أهم الوسائل الخطابية التى تتنافر فى النص أو للخطاب تحقيقاً لوظيفة التقوية: تعيين الفعل الأدائى، والتكرار، والعلامات الرابطة، ووسائل ما وراء الخطاب:

### ج/١/٣ تعيين الفعل الأدائى

تعيين الفعل الأدائى وسيلة صريحة دالة على غرض المنطوق الإنجازى؛ نحو: أسألك، أخبرك، أجنرك... الخ. يخلو المنطوق غالباً من الفعل الأدائى اعتماداً على دور السياق، مثل: "زواجاً موثقاً إن شاء الله" (أى: "أرجو"). وحينما يعين المتكلم غرض المنطوق الإنجازى بفعل أدائى صريح، فإنه يريد أن يجعل ذلك نوع توكيد أو تقرير للقوة الإنجازية. كان أوستين يرى التصريح بالأفعال الأدائية مما يجعل قوة المنطوقات أوضح<sup>(٣٩)</sup>. وكان ليتش يرى أن المتكلم يستخدم مثل تلك الأفعال عندما يريد أن يوقع تبراخاً خاصاً على قوة المنطوق الإنجازية<sup>(٤٠)</sup>.

يزيل تمام بن جعفر أحد الجاحظ المعروفين - (فى رده على شكوى أحدهم إليه غرضه) يزيل غموض الغرض الإنجازى لمنطوقه الاستفهامى قائلاً: "عجبت) كيف اشتكت واحداً ولم تشك الجميع<sup>(٤١)</sup>.

### ج/٢/٣ التكرار

وهو وسيلة بلاغية مهمة يقصد إليها المتكلم لتقوية قوة المنطوق الإنجازية. يقولون: الشيء إذا تكرر تقرر. والتكرار تعرفه الشفرتان: المنطوقة والمكتوبة كلتاهما، وإن كان تأثيره فى

بنية الشفرة المنطوقة التلقائية أقوى. فضلاً عن تكرار المنطوق بتركيبه، قد يكرر بتغيير طفيف في هذا التركيب. ويمثل للحالة الأخيرة بالمنطوق التالي من كلام لأبي مازن- أحد بخلاء الجاحظ- لجبل القمر الذي لجأ إليه، فتساكر أبو مازن، وقال لجبل: "سكران والله، (أنا والله سكران)"<sup>(٣٧)</sup>.

### جـ/ ٣/٣ العلامات الرابطة

العلامات الرابطة Linking Signals من الوسائل الخطابية الأساسية التي تبرز قوة المنطوق الإنجازية. تعرف العربية كثيراً من تلك العلامات نحو: إلى جانب ذلك، فضلاً عن ذلك، علاوة على ذلك، أكثر من ذلك... إلخ. هذه العلامات نوع من الحشو الخطابي الذي تستخدمه العربية- فيها يثبت البحث اللغوي التقابلي- أقل مما تستخدمه لغات أخرى كالإنجليزية<sup>(٣٨)</sup>.

تدخل تلك العلامات فيما يسميه هاليداي ورقية حسن باسم "روابط الإضافة Additive Conjunction" من النوع الأول الذي يؤدي هذه الوظيفة العامة ذاتها، وهي وظيفة الإضافة؛ أي إضافة معلومة، أو تكملة كلام سابق<sup>(٣٩)</sup>.

وقد تستخدم روابط من نوع آخر لوظيفة التقوية. أيضاً، نحو: مع هذا، مع أن، على رغم كذا ونحوها. الرابط الأخير مثلاً يستخدم بقوة "أسلم بأن". وهذه الروابط جميعاً مما يسميه هاليداي ورقية حسن باسم "روابط المخالفة adversative conjunction" من النوع الأول الدال على هذه الوظيفة العامة ذاتها<sup>(٤٠)</sup>. النموذجان الآتيان يوضحان ما سبق:

- طارق: تريد أن تتركى هذا البيت؟

نادية: هذا ما فكرت فيه من زمن طويل.

السيدة: وأين كنت ستذهبين؟

نادية: هذا شأني وحذي.

طارق: دعها يا أمي تتخذ القرار الذي يريحتها.. وسيدعشك أن أقول: إنى أوافقها على هذا القرار كل الموافقة.

السيدة: توافقه؟

طارق: (أكثر من ذلك) أقول: إنى فكرت فيه منذ لحظات....<sup>(٤١)</sup>.

- "قيل للحارث [من بخلاء الجاحظ]: والله إنك لتصنع الطعام فتجهده، وتعظم عليك النفقة، وتكثر منه، وإنك لتغالي بالخباز والطباخ...، ثم أنت- مع هذا كله- لا تشهده عدواً لتقمه، ولا ولها فتصره، ولا جاهلاً لتعرفه، ولا زائراً لتعظمه"<sup>(٤٢)</sup>.

ولاشك أن الروابط من النوعين السابقين ذات علاقة مباشرة بالموقف Situation، والوسيط Medium، والتأثير المقصود Intended effect. ولا ينفصل الحشو والترابط أحدهما عن الآخر انفصالاً كلياً، ولا يكتفى أحدهما بالآخر اتصالاً كلياً في الوقت نفسه. كلما زاد الحشو زاد الترابط، ولكن زيادة الترابط لا تؤدي دائماً إلى زيادة الحشو<sup>(٤٣)</sup>.

... يمكن أن نجعل لوظيفة التقوية روابط من نوع آخر، نحو: "إن" التي تدخل في الروابط السببية Casual Conjunction من النوع الثالث للمسمى باسم "الروابط للسببية الدالة على الحال أو الملاحظة Condition/ Circumstance". من هذه الروابط- هكذا- التي تدخل في النوع الفرعي الأول من الروابط للسببية. أيضاً، هذا النوع الذي يدل على السبب والنتيجة reason/ consequence. النموذجان الآتيان يوضحان ما سبق:

- الشاب: ولماذا لم تكتبي لي بذلك قبل عودتي؟

السيدة: ربما..

الشاب: هو (إن) عمل تخجلين منه؟<sup>(٤٤)</sup>.

- [توطئة ودورات ذاتية] "وهكذا" انطلقت في مخيلة صاحبنا أوهام وأشباح لا عداد لها في تلك الساعة القصيرة<sup>(٣١)</sup>.

#### ج/٤ وسائل ما وراء الخطاب

تعرف العربية وسائل أخرى، ترتبط من حيث الوظيفة- بالوسائل الخطابية ارتباطاً قوياً، هي المفردات والعبارات التي تعد وسيلة لغوية صريحة لإبراز وعي المتكلم الذاتي بمجرى الخطاب وحالته، وإن لم تكن من بنية النص المنطوق أو المكتوب، نحو: أشدد، أكرر، أعود فأكرر، أقول ثانية، قلت أكثر من مرة، دعني أشدد ... إلخ.

- السيدة: (قلت لك أكثر من مرة) دعيني أنا أتصرف<sup>(٣٢)</sup>.

ومن وسائل ما وراء الخطاب ما يتجه إلى تقوية إسهام الشارح في التفاعل، نحو: كما تقول، كما قال فلان لتوه، كما ذكرت، كما ذكر فلان من قبل، ... إلخ. هنا نوع آخر من مصادقة المتكلم على إسهام المستمع. والمصادقة نوع تقوية للمنطوق. نلاحظ هنا أن مثل تلك الإقحامات Interjections تتردد في العربية تردداً أقوى من لغات أخرى من غير فصيلتها كالألمانية والإنجليزية والفرنسية. لعل ذلك يرجع إلى أن العربية تنطلق من ثقافة شفوية تركت آثارها في خصائص السبك وهيئاته.

#### (ثانياً) وسائل الإضعاف

من سياقات الاتصال ما يحتاج إلى إضعاف المتكلم لقوة المنطوق الإنجازية. تعرف إستراتيجية الإضعاف من الوسائل ما عرفته إستراتيجية التقوية من حيث النوع، ولكنها مختلفة من حيث الكيفية.

#### ج/١ وسائل التشكيل الصوتي

من أهم هذه الوسائل: منسوب التنغيم، والنبر الضعيف، وجهازة للصوت المنخفضة، والنغمة العالية في سياق مناسب:

لعب منسوب التنغيم دوراً كبيراً في حقل القوى الإنجازية في العربية. هناك نمط من التنغيم الهابط- الصاعد الذي يعبر عن السلوك المعرفي عند المتكلم، وهو وسيلة فونولوجية مهمة لتخفيف قوة المنطوق الإنجازية. في مثل قولنا: "أنت أ هـ ٧ و ج ١" يخفّض ذلك التنغيم حدة النقد، كما يخفّض قوة المنطوق التوجيهي من الأمر إلى الالتماس في مثل: "املا الفراغ ٧ أعلى ١". من ناحية أخرى، فإن تخفيف النبر على مقطع الكلمة، وما يصحبه من انخفاض جهازة الصوت، يؤدي إلى إضعاف قوة المنطوق. نبر المقطع الأول من الفعل "اكتب" نبراً ضعيفاً يجعل الأمر إذناً بالكتابة. فحسب في سياق مناسب.

أما النغمة العالية، فتستخدم في سياقات خاصة- علامة على مجرد المتكلم أو تنصله من مسئولية التصديق بصحة منطوقه. نطق المنطوق: "أنت فيلسوف ١ في نغمة عالية يضعف من التصديق بصحة محتواه. يستتبع من هذا أن النغمة العالية ليست دائماً علامة على تعزيز قوة المنطوق. في سياقات مناسبة تبدو النغمة العالية وسيلة صوتية تشكيلية لإضعاف القوة أيضاً. ولنتظر الآن مثلاً إلى كلام ابن أبي المؤمل-أحد بخلاء الجاحظ- [ولفعلاً. صوته فيه بالتنويه والتشنيع حيلتين من حيله لإخجال ضيفه]: "هات يا مبشر لفلان شيئاً. يطعم منه، هات له شيئاً"<sup>(٣٣)</sup>. سياق رواية الكلام يؤدي بنا إلى القول بأن النغمة-التي استخدمها ابن أبي المؤمل كانت نغمة اصطناعية متكلفة ناشرة Falsetto. للتنويه والتشنيع في كلام ابن أبي المؤمل وسائل صوتية تشكيلية يحدد المقام مغزاها، وأنها من احتياله. الماكر لإضعاف قوة الأمر. انتظاراً لأن يرد الضيف- وقد اعتراه الخجل- "قد فعلت"، أي "قد أكلت".

يشار إلى العناصر المعجمية الدالة على التنصل disclaimers أو الاحتراس hedges باصطلاح "مخفف النغمة" "downtoner"<sup>(٧٨)</sup>. ويطلق عليها ب. براون P. Brown اسم "آليات طرح المسؤولية" "deresponsionalizing mechanisms"<sup>(٧٩)</sup>.

## ج/٢/١ المضغفات الموجهة إلى المتكلم

وهي مضغفات أو مخففات معجمية يستخدمها المتكلم في السياقات المناسبة ليدخل بها على تحفظه إزاء منطوق بعينه. وهو تحفظ بعيد عن شكوك المتكلم في صحة القضية التي يعبر عنها. يغلب أن تعبر هذه العناصر المعجمية عن الحالة السلوكية المعرفية عند المتكلم، نحو: أظن، أخمن، أفترض، أحسب، أقدر، إخال، أعد، يخيل لي، يبدو لي، أستنبط، أستنتج... إلخ. بالإضافة إلى ذلك، هناك قوالب تعبيرية تدل على تحفظ المتكلم عند تبريره فضلاً كلامياً على نحو خاص، مثل: إن لم أكن مخطئاً، إن لم أكن أسأت فهمك، إن لم أكن أخطأت ساعك... إلخ.

## ج/٢/٢ المضغفات الموجهة إلى المستمع

تعتمد هذه المضغفات على قدرة المستمع أو رغبته في التعاون مع المتكلم، نحو: يمكنك كذا، تستطيع كذا، وغيرهما. وربما استخدم المتكلم من القوالب التعبيرية ما يعبر عن تنصه من أداء الفعل الكلامي، مثل: "إذا لم أسبب لك إزعاجاً..." و "إذا لم تكن مشغولاً..." وهذه المكونات الشرطية تصاحب غالباً منطوقات توجيهية، سواء أوقعت في الصدر أم في العجز. وربما صاحبت مثل تلك المكونات منطوقات إخبارية مثل: "أدعوك إلى الغداء غداً (إذا أحببت) و" (إذا لم تكن مشغولاً) فسوف أزورك مساء اليوم".

وربما امتاز الخطاب العربي بتلطيف قوة الأمر عن طريق الدعاء للمستمع، الدعاء الذي يرد من حيث الموقع من المنطوق بعد الأمر، نحو: "اربط-عافاك الله)- بدل العود بإبرة"<sup>(٨٠)</sup>. [يعني عود المرجة] و "إن الناس يمزحون ويلعبون ولا يؤخذون بشيء من ذلك، فرد القبيص (عافاك الله)"<sup>(٨١)</sup> [من كلام لزييدة، وكان قد سكر ليلة، فكسا صديقاً له قميصاً، ثم أراد رده].

## ج/٢/٣ المضغفات الموجهة إلى المحتوى

في العربية بعض العناصر اللغوية التي تستخدم لإضعاف المحتوى أو التعبير عن عدم التأكد من صحته. وبناء على ذلك، تعد هذه العناصر احتراسات تلطيفية mitigating hedges، تؤدي إلى تلطيف قوة المنطوقات أو تخفيفها. يمكن أن نجعل من تلك العناصر، فقط، قليلاً، نوعاً ما، إلى حد ما، درجة ما، شيئاً ما... إلخ. من ذلك مثلاً قولك: "طعمها حلو (نوعاً ما)".

هناك عناصر أخرى تظهر بونا دلاليها بين الحقيقة reality وما ظهر منها appearance، مثل: ظاهرياً، في الظاهر، اسمياً، شكلياً، نظرياً... إلخ، مثل: "تبدو (ظاهرياً) نمشة الخلق" و "وعلمياً ونظرياً) المسألة محاولة، ولكن الصعوبة في التنفيذ والتطبيق"<sup>(٨٢)</sup>.

وقد تستخدم وسائل أخرى للتنصل الصريح أو الضمني من صحة الإخبار مثل: افتراضاً، تخميناً، ادعاء، زعماً، وفقاً لـ... إلخ. من ذلك قولك: "(من المفترض) أنها لم تكذب" و "وفقاً لـ... س هي أشد من أدباً" و "(يدعى) بعض المشاهدين أنها مسرحية سيئة".

فضلاً عما سبق، هناك عناصر لغوية أخرى تدل على توقع أو جواز أو احتمال، مثل: يمكن، يحتمل، يجوز، يتوقع، من الممكن، من المحتمل، من المتوقع... إلخ.

يضعف التكلم قوة المنطوق الإنجازية باستخدام وسائل تركيبية مختلفة. تعرف العربية عدداً كبيراً من تلك الوسائل. في هذا المقام، نقف عند أربع وسائل فقط منها، نراها بحاجة إلى الاهتمام، وهى: الأسئلة التذييلية، والتلطيف بأنماط خاصة من الاستفهام، ونفى الصفة، والدول:

أما الأسئلة التذييلية، فهى الأكثر استعمالاً لهذا الغرض. فى تداولية أفعال الكلام، نظر إلى الأسئلة التذييلية من حيث هى مضعفات لأفعال الكلام غير المرحب بها Unwelcome Speech Acts. من ذلك قولك: "أنت كنت معه، ألم تكن أنت؟" أو "أنا كنت على حق، ألم أكن هكذا؟"، وذلك عندما يؤذى كل منهما فى تنعيم استفهامى صاعد، ينظر إليه على أنه طريقة ألطف للإخبار بأنك "كنت معه" وبأننى "كنت على حق"، على التوالى دون تذييل. جعلت أنا ويريكا وصفها للبنية الإنجازية للجملة الإعلانية declarative sentences على النحو الآتى:

- أرى أن س.
- لا أريد أن أقول بأننى أعرف أن هذا صواب.
- أريدك أن تقول بأنه صواب، أو بأنه غير صواب.
- أزمع أنك ستقول بأنه صواب.

وإذا كانت الجملة الإعلانية متعلقة برأى بعينه، لا بمسألة حقيقية، فإن القوة الإنجازية سوف تضم أكثر من مكون واحد، نحو ذلك المثال الذى تضر به وتصفه لنا أنا ويريكا:

- ماريًا لطيفة، أليس كذلك؟
- أرى أن س.
- أزمع أنك ترى الرأى نفسه.
- لا أريد أن أقول بأننى أعرف أن هذا صواب (أى أنك ترى الرأى نفسه).
- أريدك أن تقول بأنه صواب أو بأنه غير صواب.
- أزمع أنك ستقول بأنه صواب<sup>(٨٣)</sup>.

النمط السابق من الاستفهام التذييلى هو ما يطلق عليه فريزر Fraser اسم "التذييل نو الاستقطاب المتناظر Contrastive Polarity Tags". أما النمط الآخر فهو ما يطلق عليه اسم "التذييل نو الاستقطاب المتماثل Matching Polarity Tag"، مثل: "الجو حار، حار؟"<sup>(٨٤)</sup>، يتراوح هذا النمط الأخير بين وظيفتين خطابتين رئيسيتين، هما: الوظيفة التريديمية، والوظيفة التفسيرية. أما الأولى: فهى تريديم منطوق سابق للمخاطب، كان يوجه (أ) سؤالاً إلى (ب) عن معنى جملة، بلغة أجنبية، فيذكر (ب) معناها. يمكن إذ ذاك - أن يردد (أ) شرح (ب) قائلاً: "تعني: الحاجة أم الاختراع - ألا تعنى هذا؟". ولكنه لا يمكن أن يردد عليه قائلاً: "تعني: الحاجة أم الاختراع - تعنى هذا؟". أما الوظيفة التفسيرية: فكان يفهم (أ) من كلام (ب) أنه مقلص تماماً مثلاً، فيرد (أ): "أنت مقلص تماماً، أنت كذلك؟"<sup>(٨٥)</sup>.

لا يعد النمط الأخير من استراتيجيات الإضعاف، ولكنه يبين أن المتكلم لم يتحقق من سماع المنطوق، إن كان سمع صواباً (وهو ما لا يشك فيه غالباً). المتكلم يريد هنا أن يتحقق من أنه فسر ما سمعه تفسيراً صائباً.

استطاع فريزر أن يحدد نمطون تنغميين شائعين للسؤال التذييلي: (أحدهما) التثنييم النهائي الصاعد، وهو يدل عنده على رضا المتكلم عن الحال الراهنة، ويتضمن استجابة إيجابية.

ور(الأخرى) التنعيم هابط المنسوب، وهو يدل عنده على الاستياء والضرر، ويتضمن طلب المعذرة، والتماس الإقرار بصحة القضية<sup>(٨٧)</sup>.

أما جانب هولز، فقد استطاعت أن تثبت من تحليلها مادة مستقاة من الإنجليزية أن التنعيم ذا المنسوب الهابط Falling Contour، يوظف أيضاً وسيلة من وسائل تخفيف قوة النطق الإنجازية، وليس التنعيم الاستفهامى المساعد وحده، كما زعم فريزر<sup>(٨٨)</sup>.

وتقودنا المادة اللغوية المتأمله فى العربية، إلى الاتفاق مع جانب هولز فيما نهبت إليه. فى بعض السياقات، يهدف للتكلم بتنعيم تذييلات الأفعال الكلامية تنغيماً هابطاً، إلى إدخال المستمع إلى دائرة التفاعل وتشجيعه على الإسهام فى المحادثة. بعبارة أخرى، يهدف إلى تشجيعه على أن يكون طرفاً فى تقدير صدق القضية المعبر عنها بالتكلم فى قوله مثلاً: "هذا كتابك، أليس هو؟" وكانت حزينة وقلقة، ألم تكن هكذا؟" يعبر عن مشاعر إيجابية تجاه المستمع، لأنه يمتقيا تشجيعه واستدراجه إلى المشاركة فى التفاعل. التكلم هنا يبدى توقفه عن الجزم بصحة القضية الخبر عنها بالنطوق. وهذا نوع إضعاف لقوته الإنجازية.

ولعل ما لاحظته فريزر، من تعبير منسوب التنعيم الهابط فى التذييلات، عن الاستياء والضرر، مما يناسب حالة بعينها، هى أداء التذييل فى منسوب تنعيم هابط هجومي، لا ينتظر معه إسهام المستمع فى التفاعل. من ناحية أخرى، فإن زعم فريزر بأن للتذييلات المساعدة تعبر دائماً عن رضا المتكلم، يصطدم بمنطوقات مثل: "هذا كتابي، أليس هو؟" حيث ينطق التذييل هنا فى نفحة صاعدة، ولكنسمع ذلك- يرمى إلى تلطيف قوة الاتهام. والاتهام لا يعبر بداهة عن رضا المتكلم.

هناك نمط آخر للتذييل، هو تذييل الأمر بجملة استفهامية. يكشف هذا النمط عن مجال واسع من القوى الإنجازية المشفرة فيه، وهى قوى إنجازية لا يمكن أن نعبر عنها بوساطة أفعال إدائية، مثل: "اجلس، ألا تريد؟"، فالتذييل هنا يعكس الرغبة فى أن يكون المتكلم مهذباً مع زائر مميز. التذييل "ألا تريد؟" يستلزم رؤية الفعل الكلامى شيئاً يتوقع معه رغبة المخاطب فى فعله. وهو يختلف عن مثل قولنا: "اجلس، هل ستجلس؟" الذى يستلزم النظر إلى الفعل الكلامى على أنه شىء يريد به المتكلم. استخدام "ألا تريد؟" فى موقف ينظر فيه إلى الفعل الكلامى على أنه من مصلحة المخاطب لا من مصلحة المتكلم، وتوظيف هذا التذييل فى تلطيف قوة الأمر السابق عليه، وجعل الخطاب مهذباً، مما يجعل الاستفهام التذييلى الملحق بالأمر وسيلة تركيبية فعالة من وسائل تلطيف القوة الإنجازية فى سياقات اجتماعية خاصة. وإذا كان للتقوية درجاتها، فللإضعاف أيضاً درجاته. تبدو درجات الإضعاف مع التذييل: "ألا تريد؟" فى إنزال الأمر إلى العرض. وهذا يتواءم مع تقديم "ألا تريد؟" الفعل الكلامى على أنه شىء يرى المتكلم أن مخاطبه يريد به. أو يرغب فى فعله. كذلك لا ينبغي أن ننظر إلى التذييل "هل ستجلس؟" على أنه يعبر عن مشاعر سلبية تجاه المستمع. نلاحظ استعمال هذا التذييل غالباً لإنزال قوة الأمر إلى قوة الالتماس. ويتواءم هذا مع تقديم "هل ستجلس؟" للفعل الكلامى على أنه مرغوب فيه من جانب المتكلم.

كان صادوك Sadock ممن نظروا إلى الأمر الملحق بسؤاله على أنه وسيلة من وسائل تلطيف قوة الأمر المباشر أو الإلتماس الخشن. لاجتهد صادوك فى أن يبرز إلى حقل البحث الخلفية الحضارية لاستعمال الأمر فى اللغة، يقول: "يبدو لى أن المسألة أعظم من كون الأوامر الملحقة بأسئلة تادباً، وأعظم من كون الأوامر المجردة منها غير تادب. أنا لا أرى حفاظة الأوامر جزءاً من معناها.

أحسب على الرغم من ذلك- أن هناك قوانين محددة حضارياً لاستعمال اللغة، هذه القوانين التي تبين لنا أن من اللفظة أو قلة الأدب أن تلتصق شيئاً التماساً مباشراً ممن هو نداء لنا، أو ممن هو أرفع منا اجتماعياً<sup>(٨٨)</sup>.

وأما التلطيف بأنماط خاصة من الاستفهام، فعنه الجملة الاستفهامية من النمط: "لماذا لا تفعل س؟". في سياقات مناسبة، يوضح لنا أن جملة من هذا النمط، يقصد بها الدعوة إلى فعل شيء، أو عرض فعله، أو اقتراح فعله، أو التماس فعله، مثل: "لماذا لا تزورنا الليلة وتتناول معنا العشاء؟" [دعوة]، أو "لماذا لا تجرب شيئاً من هذا الكعك؟" [عرض] أو "لماذا لا تتصل به، إنه يستطيع مساعدتك" [اقتراح] أو "لماذا لا تكف عن هذا التقو" [التماس أو انتقاد].

غنى عن البيان أن التعبير بالأسلوب الاستفهامي المضمن معنى العرض أو الاقتراح ونحوهما، يعنى أن المتكلم لا يحاول أن يفرض رغبته على المستمع، بل يحاول أن يوجه اهتمامه إلى شيء يستحسن فعله. فحسب. وهذا نوع لتلطيف لقوة المنطوق الإنجازية.

وكانت ويرزبكا ممن عنوانا يبحث هذا النمط من الاستفهام ووصفه دلاليًا. جرى وصفها له على النحو الآتي:

- أقول: أريدك أن تقول- إن استطعت- لماذا لا يفعل س؟

- أزعم أنك لن تستطيع (قوله).

- أرى أنه شيء طيب إذا فعل.

- أقول هذا، لأنتى أريدك أن تفكر فيه وأن تقول إذا كنت تريد أن يفعل<sup>(٨٩)</sup>.

تشارك العربية مع لغات أخرى في إنتاج نمط من الجمل الاستفهامية التي تستخدم عادة لعمل اقتراحات أو عروض أو دعوات على نحو ملطف، ولكنها لا تستعمل لعمل التماسات أو أوامر، وهو النمط (ماذا عن س؟) مثل: "ماذا عن تنظيم الوقت؟" [اقتراح] أو "ماذا عن تناول الغداء في...؟" [دعوة]. لا تصلح مثل هذه المنطوقات لعمل التماسات أو أوامر، لأن المتكلم يعرض كل منطوق فيها من جهة احتمال الرغبة فيه عند المستمع. في هذه الحال، لا يكون المتكلم متأكدًا مما سيلقاه عند المستمع من استجابة: هل سيؤديه أم لا. ولا يقصد المتكلم هنا إلا إلى دعوة المستمع أو ترغيبه في أداء ذلك الفعل.

وأما نفي الصفة لإثبات ضدها، فهو وسيلة أخرى للتلطيف في منطوقات سلبية التأثير، مثل: "ليست جميلة" في وصف امرأة أو فتاة، بدلاً من الوصف باللفظ الدال على القبح دلالة مباشرة. ويكثر هذا في الشفرة المنطوقة بخاصة، وذلك لما فيها من مواجهة مباشرة يستحسن فيها دره احتمال الاختلاف في الرأي أو الإساءة إلى الآخر.

وللعول دوره في بعض السياقات الاتصالية في تلطيف قوة المنطوق، كالعول عن حال التكلم إلى حال الغيبة، وذلك من باب محاولة المتكلم أن يدرأ عن نفسه مسئولية الحكم بصديق القضية التي يعبر عنها. ومن ذلك أيضاً العول عن بناء الفعل للمعلوم إلى بنائه على ما لم يسم فاعله. من الصورة الأولى المنطوق الآتي: "يبيع المرء) إلى القول يان...." [بدلاً من "أبيع"] ومن الصورة الثانية: "إن سيدة على الهاتف. تسأل عنك، ويظن (ومن المظنون به) بأنها السيدة...." [بدلاً من "وأظن"].

### جاء الوسائل الخطابية

تقع الوسائل الخطابية في شرائح واسعة من الكلام. وهي تأخذ هيئة العلامات الرابطة بين تلك الشرائح. تحقق الوسائل الخطابية سبكاً نصياً داخلياً Intra-textual cohesion. وتؤدي هذه الوسائل وظيفة تلطيف بالقوة بالدلالة على إدراك المتكلم أمراً إدراكاً آنياً، ينتج عنه



تغيير في محور الخطاب، وربما الاعتذار عنه اعتذاراً جزئياً، كما يقول كل من براون وليفنسون<sup>(١١)</sup>.

من الوسائل الخطابية المألوفة لهذه الوظيفة، العبارات: بهذه المناسبة، هذا يذكرني بـ، بالمصادفة، عراً... إلخ. وكثيراً ما يتبع التكلم ما سبق بجملة معترضة يستدرك بها شيئاً مثل: " (بهذه المناسبة) - وقيل أن أنسى -... ". مثل هذه القوالب تعد احتراسات مناسبة لمواقف اتصالية بعينها يرى فيها التكلم لياقة في الاعتذار عن قوة منطوق لاحق، سواء أكان توجيهياً أم غير توجيهي، مثل: " (بالمناسبة) يجب أن ترتب اليوم دولا بملابسك! " في العربية تكثر هذه الوسائل في الشفرة المنطوقة، كما أن لها حضوراً قوياً في الشفرة المكتوبة لينطق بها في اتصال مواجهة.

على هذا النحو، يكشف مفهوم تعديل القوة الإنجازية عن العلاقة الوثيقة بين أفعال الكلام الإنجازية وسياقاتها الاتصالية الاجتماعية. ويدعونا هذا المفهوم إلى القول بأن وصف القوة الإنجازية وصفاً دلالياً، وتعيين درجاتها متفاوتة، وتحديد استراتيجياتها، ودوافع المتكلمين لتكييفها، والآثار الأسلوبية الناتجة عن ذلك التكييف، من المداخل اللسانية التداولية الضرورية لتحليل الخطاب الأدبي وغير الأدبي في سياقاته الاتصالية الحقيقية.

لقد آد لنا أن نتخذ من نتائج الدراسات اللسانية التداولية والاجتماعية ما يساعد على تحليل الخطاب الأدبي من منظور الاختلافات بين الجنسين في استعمال اللغة. ينبغي أن يظهر في خطاب المرأة من نص مسرحي مثلاً ما لوحظ في تلك الدراسات من استخدام المرأة للاستفهام التنييلي والاحتباس وبناء الفعل للمجهول ونحوها استراتيجيات لإضعاف القوة الإنجازية للمنطوق أكثر من استخدام الرجل لها، لارتباط هذه الاستخدامات جميعاً ببعض السمات الشخصية المعروفة عن المرأة كالتحفظ والتردد في إصدار الأحكام والتنصل من المسؤولية<sup>(١٢)</sup>. لم يسفر فحص عدد كبير من النصوص المسرحية العربية عن تبني كتابنا المسرحيين لتلك الحقائق اللغوية التي تكشف عنها اللسانيات التداولية والاجتماعية في خطاب المرأة مقارناً بخطاب الرجل. هذه المسألة نسبية بالطبع، وذلك أن الاحتباس والتحفظ ونحوهما فيما يتفاوت فيه الناس من جنس واحد على حسب تقديرهم للمواقف الاتصالية واختلافهم في النزعات الشخصية والخواص التعبيرية. في حقل الخطاب الأدبي يصدر انعقاد مثلاً عن نزعة ظاهرة إلى الأسلوب الفوقي الذي تتضائل معه وسائل الاحتباس اللغوية. للعقاد احتراساته بالطبع، ولكنه في تقويته لمنطوقاته يبالغ بمبالغة تميزه من سائر معاصريه، حتى صارت له أساليبه المعروفة. في سيرته الذاتية (أنا) تنتشر عبارات وأساليب مثل: "والحق الذي لا مرية فيه عندي"، "وأعرف حق المعرفة"، "وأعلم علم اليقين"، "وأقسم بكل ما يقسم به الرجل الشريف"، "أقرر... نعم أقرر..." إلخ. والعقاد في احتراساته يعلو بها كثيراً إلى ما يداني التأكد من صدق القضية التي يعبر عنها، نحو: "لا أدري على التحقيق"، "ومع هذا يجوز لي أن أقول"، "وأشكت مع هذا أن أومن بأن...."، "والظاهر، لا بل المحقق أنني.... إلخ. في عمل مناظر هو "الأيام" لطفه حمسن نراه قد صنع لنفسه أسلوباً خاصاً في الاحتباس مثل: "قل.. أو قل.."، "وإن شئت..."، أو تخييره المخاطب بين شيئين كثيراً بالحرف "أو" مثل: "وذهل عن نفسه أو ذهلت نفسه عنه"، "ولما تقدمت به السن أعرض عن التجارة أو أعرضت عن التجارة"، "ولا تقول شيئاً أو لا تكاد تقول شيئاً..." إلخ. يمكن أن نتخذ من طبيعة الاحتراسات في نص السيرة الذاتية بين العقاد وطه حمسن مؤشراً على موقعية كل منهما من نصه السيري وموقفه تجاه القضايا التي يعبر عنها فيه.

إذا كان الخطاب الأدبي - كما يقول فرديناند هالين - كطائر العنقاء، يمارس قوته في عدد غير محدود من السياقات<sup>(١٣)</sup>، فإن ذلك أدعى إلى زيادة توسيع مجالات استثمار مفاهيم تداولية

أفعال الكلام وأسسها اللغوية لبيان كيف يكون الخطاب الأدبي فعلاً لغوياً، وكيف يتحقق إدراك المعاني الحقيقية للمنطوقات اللغوية في الخطاب الأدبي من خلال سياقاته الاتصالية الحقيقية.

الهوامش:

- (١) إيلام، كهر: سيمياء المسرح والدراما. تـ: رفيف كرم. المركز الثقافي العربي. بيروت ط١ (١٩٩٢) ص٢٤٥-٢٤٦.
- (٢) المرجع السابق ص٢٤٦ وما بعدها.
- (٣) Wunderlich, Dieter: Was ist das für ein Sprechakt? In: Günther Grewendorf (Hrsg.): Sprechakttheorie und Semantik. Suhrkamp Verlag. Frankfurt (1979) SS. 275-324, SS.290-291..
- (٤) Van Dijk, Teun, A.: Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse. Longman. London and New York (1980) P.215.
- (٥) المرجع السابق ص٢١٥ وما بعدها.
- (٦) Stubbs, Michael: Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language. Basil Blackwell. Oxford (1989) P.149.
- (٧) كولر، جوناثان: مدخل إلى النظرية الأدبية. تـ: مصطفى بيومي عبد السلام. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة (٢٠٠٣م) ص١٣٥.
- (٨) جاكوبي، راسل: نهاية اليوتوبيا، عالم المعرفة- الكويت (صفر ١٤٢٢هـ- مايو ٢٠٠١م) ص١٠٧.
- (٩) راجع في تفصيل هذه الأنواع:
- Austin, John: How to do Things with Words. Oxford Uni. Press (1962) PP.101-110.
- (10) Searle, John: What is a Speech Act? In: Pier Paolo Giglioli (ed.): Language and Social Context. Penguin Books. London (1990) PP. 136-154, P.136
- (11) Searle, John: Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge Uni. Press (1993) P.178.
- (12) Vanderveken, Daniel: Meaning and Speech Acts. Vol.1: Principles of Language Use. Cambridge Uni. Press (1990) P.7.
- (13) Searle, John: Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge Uni. Press Cambridge-New York (1969) pp.141-142.
- (١٤) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البخلاء. حقيقه وعقل عليه: يسرى عبد الفتى البشري. مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع. القاهرة (١٩٨٩) ص٢٣.
- (15) Coulthard, Malcolm: An Introduction to Discourse Analysis. Longman Group Ltd. 6<sup>th</sup> Impression (1983) P.20.
- (16) Holdcroft, David: Words and Deeds: Problems in the Theory of Speech Acts. Clarendon Press. Oxford (1978) P.155.
- (17) Searle, John: Expression, op. cit. p.30.
- (١٨) المرجع السابق ص٣١-٤٩.
- (١٩) المرجع نفسه ص٣٣-٣٤ وراجع تلك الخطوات العشر ص٣٤ وما بعدها.
- (٢٠) انظر مثلاً: أوستين ص٩٩، ١٤٥، ١٤٨، ١٥١ وغيرها.
- (21) Sadock, Harold, M.: Towards a Linguistic Theory of Speech Acts. Academic Press. New York- San Francisco- London (1974) P.10.
- (22) Wierzbicka, Anna: A Semantic Meta Language for the Description and Comparison of Illocutionary Meanings In: Journal of Pragmatics 10 (1986) pp. 67-107, P.67.
- (٢٣) للتوكل، أحمد: دراسات في نحو اللغة العربية الوطيلي. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. ط١ (١٤٠٦-١٩٨٦) ص١٠٥، ١٠٩، ١١٩ وغيرها.
- (24) Searle, John: Expression, op. cit. P.3

- (٢٥) المرجع السابق ص ٥.
- (٢٦) فصلت القول في ذلك في موضع آخر. انظر: نظرية الحدث اللغوي. مجلة الدراسات اللغوية. المجلد ٢ العدد ٤ (١٤٢١-٢٠٠١) ص ص ١١-٥٢ ص ٢٣.
- (٢٧) راجع في تفصيل ذلك: أوستين ص ٧٣ وما بعدها.
- (٢٨) يتضمن التأديب بوجه عام - مراعاة مشاعر الآخرين. وكما تقول جانيت هولز، فإن التأديب يعني لغوياً أن تخاطب الآخرين على ضوء علاقتهم بك. أما الخيارات اللغوية غير المناسبة، فممكن أن تعد خشونة أو قلة أدب. وتشير جانيت إلى أننا بحاجة إلى أن نفهم القيم الاجتماعية لمجتمع ما حتى نتكلم على نحو مؤدب. وتجعل جانيت للتأديب نمطين اثنين هما: التأديب الإيجابي Positive Politeness الذي يتجه إلى تحقيق التماسك Solidarity. وذلك أنه يدعم السلوكيات والقيم المشتركة. والنمط الثاني هو التأديب السلبي negative politeness للذي يدفع الناس إلى أن يهمل بعضهم بعضاً ولا يمتد أحدهم على الآخر:
- Holmes, Janet: An Introduction to Sociolinguistics. Longman. London and New York (1992) pp. 296-297.
- (29) Searl, John: Speech Acts. Op. cit. P.23
- (30) Grice, H.P.: Logic and Conversation. In: P. Cole and J. Morgan (eds.): Syntax and Semantics 3: Speech Acts. New York (1975) pp.44-45
- وقارن: العبد، محمد: العبارة والإشارة: دراسة في نظرية الاتصال. دار الفكر العربي. ط ١ (١٤١٦-١٩٩٥) ص ٨١ وما بعدها.
- (31) Palmer, F.R.: Mood and Modality. Cambridge Uni. Press (1993) P.29
- (٣٢) المرجع السابق ص ١٠٨، ويعمل بالمر المصطلح deontic بمفهومه الواسع، ليضم هذه الأنماط من هياكل التراكيب التي تتسم في تحديد يسيرن Jespersen - بالاستعانة على عنصر دال على الرغبة أو الإرادة "Containing an element of wills". (المرجع نفسه ص ٩٦).
- (33) Stubbs, Michael: Discourse Analysis. op. cit. P.157.
- (34) Salzmman, Z.: Language, Culture and Society. An Introduction to Linguistic Anthropology. Westview Press. Boulder-San Francisco Oxford (1993) P.198.
- (35) Jakobson, Roman: Linguistics and Poetics. In: Marcel Danesi and Donato Santeramo (eds.): Introducing Semiotics. Canadian Scholars Press. Toronto (1992) PP.47-72, P.48.
- (36) Bernstein, B.: Social Class, Language and Socialization In: Pier. Paolo Giglioli (ed.): Language and Social Context. Selected Readings. Penguin Books. Clays Ltd. England (1990) PP.157-178, P.160.
- (37) Fraser, Bruce- Rintell, Ellen- Walters, Joel: An Approach to conducting Research on the Acquisition of Pragmatic Competence in a Second Language. In: D. Larsen, Freeman (ed.): Discourse Analysis in Second Language Research. Newbury House. Rowley (1980) pp.75-91, P.79.
- (38) Fraser, Bruce: Conversational Mitigation. In: Journal of Pragmatics 4 (1980) pp. 341-350, P.342.
- (٣٩) انظر بحثها:
- Holmes, Janet: Modifying Illocutionary Force: Journal of Pragmatics 8 (1984) PP. 345-365.
- (٤٠) المرجع السابق ص ٣٤٥-٣٤٧.
- (41) Searle, John: Expression op. cit. P.23.
- (42) Holmes, Janet: Modifying op. cit. P.348.
- (43) Fowler, Roger: Power. In: Teun A. van Dijk (ed.): Handbook of Discourse Analysis. Vol.4: Discourse Analysis in Society. Academic Press. London (1985) pp.61-82, pp.72-73.
- (44) Lyons, John: Semantics 1, Cambridge-London-New York (1977) P.793.

- (45) Brown, P.-Levinson, S.: Universals In Language Usage: Politeness Phenomena. In: E.N.Goody (ed.): Questions and Politeness. Cambridge Uni. Press (1978) P.98, P.287.
- (46) Clark, Herbert- Schunk, Dole: Polite Responses to Polite Requests. Cognition 8 (1980) pp. 111-143, p.111.
- (47) Austin, John: How to do Things with Words, op. cit. P.76.
- (٤٨) البخله، مرجع سابق ص٨٥.
- (٤٩) العقاد، عباس محمود: في بيتي. دار المعارف بمصر. سلسلة اقرأ. د. ت ص١٥.
- (٥٠) المرجع السابق ص٤٨.
- (٥١) المرجع نفسه ص٥٢.
- (٥٢) الحكيم، توفيق: الطعام لكل فم، مكتبة الآداب. د. ت ص٣٧.
- (٥٣) دريالة، عبد اللطيف: عشاق فوق العادة. سلسلة المسرح العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٥) ص٤٨.
- (٥٤) البخله ص٣٤.
- (٥٥) المرجع السابق ص١١٩.
- (56) Halliday, M.A.K. and Hasan, Ruqaiya: Cohesion in English. Longman- London (1983) P.269.
- (٥٧) العقاد، عباس محمود: سارة. دار المعارف بمصر. سلسلة اقرأ. د. ت. ص٣٣.
- (58) Halliday-Hasan: Cohesion, op. cit. P.270.
- (59) Kempson, R. M.: Presupposition and the Delimitation of Semantics. London- New York- Cambridge Uni. Press 1975) P.172
- (60) Hudson, R.A.: The Meaning of Question. Language 51 (1975) pp. 1-31, P.9.
- ومن المفيد الإشارة إلى تمييز هادلستون Huddleston بين الاستفهام والسؤال: فالاستفهام مقولة من مقولات الشكل النحوي، والسؤال مقولة من مقولات المعنى. يقف الاستفهام في مقابل الإعلان declarative والأمر imperative... إلخ، في نظام نمط الجملة الكبرى. أما السؤال فيعبر طائفة من الإجابات:
- Huddleston, Rodney: The Contrast between interrogatives and questions. Journal of Linguistics 30. Cambridge Uni. Press (1994) pp.411-439, P.411.
- (61) Leech, G. Svartrick, J.: A Communicative Grammar of English. Longman- London (1975) pp.137-138.
- (62) Wierzbick, Anna: A Semantic op. cit. P.89.
- (63) Sowinski, Bernhard: Textlinguistik Eine Einfuehrung, Verlag W. Kohlhammer Stuttgart. Berlin Koeln- Mainz (1983) S. 64.
- (٦٤) أوستين ص٧٣.
- (65) Leech, G. N.: Explorations in Semantics and Pragmatics. John Benjamins. Amsterdam (1980) p.69.
- (٦٦) البخله ص١٠٦.
- (٦٧) المرجع السابق ص٤٠.
- (68) Williams, M. P.: A Problem of Cohesion, In: J. Swales and H. Mustafa (eds.): English for specific purposes in the Arab World. Birmingham: Language Studies Unit. Aston Uni. Press (1984) pp. 118-128, pp.124-125.
- (69) Halliday-Hasan: Cohesion op. cit. pp. 242-243.
- (٧٠) المرجع السابق ص٢٤٢-٢٤٣.
- (٧١) الطعام لكل فم ص٨٩.
- (٧٢) البخله ص٦١.

(73) Halliday-Hasan: Cohesion. op. cit. oo. 242-243.

(٧٤) الطعام لكل قم ص٤٦.

(٧٥) سارة ص٢٤.

(٧٦) الطعام لكل قم ص٨٢.

(٧٧) البخله ص٨٧.

(78) Holmes, Janet: op. cit. P. 359

(79) Brown, P.: How and Why are Women more Polite: Some Evidence from a Mayan Community. In: S. Mc Connell-Ginet, R. Borker and N. Furman (eds.): Women and Language in Literature and Society. New York (1980) pp. 111-136, P.128.

(٨٠) البخله ص٢٥.

(٨١) البخله ص٣٨.

(٨٢) الطعام لكل قم ص٤١.

(83) Wierzbicka, Anna: A Semantic Meta Language. Op. cit. pp. 85-86.

(84) Fraser, B.: Conversational Mitigation. op. cit. P.349.

(85) Wierzbicka, Anna: A Semantic, P.86.

(86) Fraser, B: Conversational, op. cit. P.349.

(87) Holmes, Janet, op. cit. P.357.

(88) Sadock, Harrold, M.: Toward a Linguistic Theory of Speech Acts, op. cit. P.114.

(89) Wierzbicka, Anna: A Semantic Meta Language, op. cit. P.78.

(90) Brown-Levinson: Universals op. cit. P.174.

(٩١) انظر في تفصيل ذلك:

Haas, A.: Male and Female Spoken Language Differences. In: Psychological Bulletin. May (1979) P. 621-623.

Lakoff, Robin: Language and Women's Place. U.S.A. (1976) P.26.

Max. K.: Sex Differences in Human Speech. Humburg (1978) P.32.

(٩٢) هالين، فريديان: البراجماتية. د: دكتور محمد خير البقاعي. مجلة نوافذ. النادى الأدبى الثقافى  
بجدة ٣ (مارس ١٩٩٨) ص١٧.

# مفهوم الهرمنيوطيقا الأصول الغربية والثقافة العربية

ف

الحبيب بو عبد الله

مدخل:

ما هي الهرمنيوطيقا ؟ ذلك هو السؤال الذي يتأسس عليه هذا المقال .  
لقد عن لي وأنا في محنة السؤال وخضم البحث عن مفهوم الهرمنيوطيقا وتاريخية تشكله  
أنني في دروب التيه أسير، وأن الهرمنيوطيقا متاحة... وتراءى لي أن خوض غمارها استقراء  
واستقصاء مغامرة في البحث تمتعك، وإبراء ظمئك تطمئك، وكلما انكشف لك قيس من نور العلم  
والفهم توهمت أنك ستظفر ببرد اليقين، فإذا الأمر اصطلاء بالحيرة وبحرقة السؤال من جديد.  
لقد دعنا إلى الاهتمام بهذا المفهوم أو المصطلح جملة دوافع يمكن أن نضبط أهمها في النقاط التالية:

- وفرة المصطلحات النقدية الحديثة التي تسم خطابنا النقدي العربي المعاصر، وهي وفرة شبيهة  
بالطفرة في غياب تأصيل تلك المصطلحات وتحديد آليات صياغتها ونحتها وتأسيس كيائها  
اللغوي.

- قضية تعدد الترجمات العربية للمتصور الغربي الواحد. وهي ظاهرة تلمس حضورها في مختلف  
العلوم الإنسانية عامة، وما يتصل بالدراسات اللسانية و المذاهب النقدية خاصة... ثم كيف ينقلب  
هذا التعدد اختلافا وتباينا بين النقاد العرب مغربا ومشرقاً.

- ظاهرة غموض الرؤية في استعمال بعض المصطلحات مما يجعلها قلقة في موضعها غير متمكنة...  
وقد يعود هذا الأمر في تقديرنا إلى عدم الإلمام بالأطر الإبستمية التي تحتضن نشأة المصطلح في  
فضائه المعرفي المخصوص. ذلك أن غياب الوعي بتلك المرجعيات وما ينجر عنه استتباعا من عدم  
وضع المصطلح في حقله النظري الدقيق يولدان الإرباك والالتباس في التعامل النقدي مع تلك  
المتصورات الغربية الوافدة.

من هنا نأتي إلى تفسير ذلك الجمع في العنوان بين الأصول الغربية والثقافة العربية. فليس  
القصد من ذلك الوصل بين الغرب والعرب إبراز كيف أن الهرمنيوطيقا أو نظرية التأويل أو  
التأويلية... تردت في أصولها أو جذورها إلى الثقافة العربية الإسلامية لمجرد اشتراكهما في حضور  
التأويل آلية في قراءة النصوص وأداة في فهمها وكشف معانيها، فتلك سبيل يسهل الوقوع عبرها في  
مزالق ومآزق متعددة\*، وإن كنا نعتقد أن مفهوم التأويل مفهوم منتج وفاعل في الثقافة العربية  
الإسلامية بمختلف أنظمتها المعرفية إلى حد يمكن اعتباره محركا أساسيا في بنية هذه الثقافة  
وتاريخها<sup>(١)</sup>.

فليس من شك في أن النص القرآني يتحوله من نص تنزيل إلى نص تأويل قد مثل المجال الحيوي والأساسي لظهور مصطلح التأويل والذي سرعان ما جاور مفهوم التفسير على سبيل التطابق في الدلالة والتراصف، فصارت تبعاً لذلك المجاورة محاورة لم تطل لتنتقل إلى تعارض وصراع ومحاربة عبر المساجلات والنزاعات بين مختلف الفرق والملل والنحل. واتسع مجال التأويل فتجاوز النص القرآني - وما أثاره من عديد القضايا العقدية والكلامية والبلاغية أسهمت بلا ريب في إثراء هذه الثقافة - إلى نصوص أخرى كان الشعر في صدارتها ومقدمتها، فتعددت شروح الشعر وتنوعت المصنفات المهمة بشرح مشكله وغريبه، ولم يقتصر التأويل على الشعر فشمل النثر ولا سيما النثر السردى الحكائى القائم على ضرب الأمثال على لسان الحيوان استعارة ومجازاً ورمزاً... وامتد إلى فنون أخرى من القول منها ما تعلق بعالم العجيب والغريب من الحدث والحديث، أو عالم الأحلام والرؤى، ومنها ما اتصل بعالم التصوف والكشف والعرفان وغيرها من الطواهر التي تستدعي لفهماً شريحاً وتعبيراً أو تفسيراً وتأويلاً... فالممارسة التأويلية في هذا السياق تطمح إلى النظر بالمعنى الثاوي في تجاوب القول المتشعب بروعة المجاز وغموض الرمز... هي كشف وانكشاف لذلك المعنى المنسج في أعطاف الكلام والمحتجب وراء سحر العبارة وفننة الاستعارة.

ليس هدفنا إذن عقد مقارنة<sup>(١)</sup> بين وضع التأويل وخصائصه ومبادئه في الثقافة الغربية وفي الثقافة العربية بغض النظر عن مدى إمكانية هذه المقارنة ومشروعيتها وجدواها، وإنما هدفنا ذو طابع مصطلحي معرفي يهدف إلى محاولة تعريف الهرمنيوطيقا من خلال بيان الوضع التاريخي والإبستمولوجي لنشأة هذا المفهوم وضبط مظاهر تطوره الدلالي والفلسفي في الثقافة الغربية. ثم ننظر في كيفية انتقال أو ارتحال هذا المصطلح من الثقافة المنتجة له إلى الثقافة المتقبلة عبر رصد أشكال حضوره وطرق استخدامه لدى بعض المفكرين والنقاد العرب المعاصرين، فنقف حينئذ على مظاهر التقبل والتفاعل مع ذلك المصطلح وما أثاره من قضايا.

واخترنا لهذا الغرض نماذج ثلاثة وهي: نصر حامد أبو زيد ومقالته عن "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" وسعيد علوش وبراسته عن "هرمنوتيك النثر الأدبي" ثم مصطفى ناصف وكتابه الموسوم بـ "نظرية التأويل". وقد وجدنا في هذه النماذج ما يكشف لنا عن ذلك التباين في تقبل المصطلح الغربي عبر الاختلاف في تعريبه وطريقة تمثيل قضايا وآليات النظرية، ما يؤكد الوضع القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي في الثقافة العربية.

وقد وجدنا أنفسنا مضطرين إلى اعتماد أحد هذه المقابلات العربية للمفهوم الغربي:

(Herméneutics, Herméneutik, Herméneutique) فاخترنا عبارة "الهرمنيوطيقا" دون أن يكون لاختيارنا هذا حكم بالأفضلية سبق على غيره من المصطلحات المقترحة أو مسايرة قد توهم بضرب من المناصرة لأحد الدارسين ممن اعتمد هذا المقابل العربي، وإنما وجدنا في هذه العبارة اتباعاً لطريقة في التعريب أو الترجمة<sup>(٢)</sup> اعتمدها أسلافنا من الفلاسفة في نقلهم المصطلحات الفلسفية اليونانية ثم إن هذا المصطلح بدا لنا أكثر تداولاً بين الباحثين والنقاد.

إن حاجتنا في هذا المبحث ليس الكشف عن خصوصية وضع المصطلح النقدي فقط، وإنما بيان أهمية الوعي بالإطار المرجعي والمعرفي لكل مصطلح، وكيف أن ذلك يمثل ضرورة إبستمولوجية تؤمن بحسن التوظيف وتوفر من الشروط والحدود ما ينأى عن ضبابية الرؤية وسوء الفهم وضيق الأفق.

فالمسألة تتجاوز في زعمنا قضية المصطلح في ذاته إلى قضية أشمل وأعمق تتصل ببنية كل ثقافة ومثانة أنظمتها وأنساقها. النظرية والمعرفة ومدى قدرة أصحابها على تأصيل كل ما هو دخيل من نظريات ومناهج ومفاهيم.

أ- في أصل الهرمنيوطيقا ودلالاتها الاشتقاقية (الإيتيمولوجية) :

تعني الهرمنيوطيقا في الأصل فن تأويل النصوص المقدسة أو المدنية (الدنيوية)، لذلك تماهت دلالتها مع التفسير (exégèse) أو الفيلولوجيا حيناً، وحيناً آخر اعتبرت تفكيراً منهجياً يوسم به ذلك الإجراء التأويلي الذي يمارس في هذه الفروع من العلوم<sup>(١)</sup>.

وتعود نشأة الهرمنيوطيقا إلى تلك العصور الموحلة في القدم. فقد اقترن ظهورها في العصر اليوناني الكلاسيكي باعتبارها علماً تفسيرياً وتقنيّة في قراءة نصوص الأدب الرسمي وفهمها وإفهامها شأن شعر هوميروس وملاحمه، وذلك بالكشف عن معانيها وخاصة مع تباعد الزمان والمكان واختلاف اللغات وتباينها. فهي إجراء لغوي ينقل كل خطاب من حالة الغموض والإبهام إلى حالة الوضوح والجلالة قصد تيسير فهمه وإدراكه سواء كان هذا الخطاب كلام آلهة ووحيا متعالياً أو إبداعاً فنياً إنسانياً. فكما استخدم المصطلح في التعامل مع الآثار الرسمية شعراً ونثراً لتعيين مجموع مسائل القراءة والفهم المتولدة عنها فإنه استعمل أيضاً في كل أصناف الإبداعات الفنية والحكايات الأسطورية والأحلام ومختلف أشكال الأدب وفنون الكلام بصورة عامة<sup>(٢)</sup>.

إن ما ننتهي إليه في هذا الإطار العام من تحديد الهرمنيوطيقا بكونها فن التأويل، إنما هو موجه أصلاً ومشروط بالكشف عن المعنى الباطن / الخفي المحتجب وراء المعنى الظاهر / الجلي في كلام الإله وفي ظهور علامة وفي كل تعبير إنساني عبر الحركة أو الكلمة<sup>(٣)</sup>.

إن هذا الإقرار الذي انتهينا إليه عبر النظر في أصل الهرمنيوطيقا يفضي بنا الآن إلى التعرف على دلالتها الاشتقاقية.

تتفق جميع العاجم المختصة والموسوعات بأنواعها على الأصل الإغريقي لمصطلح Herméneutique ، ولا يختلفون إلا قليلاً في ضبط دلالتها الإيتيمولوجية وتطورها. فقد انطلق برنارد دوبي Bernard Dupuy في مقاله Herméneutique من تحديد أصلها الإغريقي "هرمينيا" والذي يدل على معنى التأويل<sup>(٤)</sup>.

وكذا فعل جون جروندن J. Grondin ولكن بصورة أكثر دقة حين انطلق من ضبط الدلالة الأصلية والعامّة لمفهوم الهرمنيوطيقا باعتبارها "فن تأويل النصوص" ليتدرج نحو ضبط دلالتها الاشتقاقية وقد اكتسبت اتساعاً في المعنى بسبب الوعي بنسبية كل التصورات الكونية. فهو يعتقد أن Herméneutique مشتقة من الفعل اليوناني Herméneuo الذي يمكن أن يؤدي معنى "الترجمة والتفسير والتعبير". وفي هذه الحالات الثلاث، يفيد الفعل herméneuo معنى "الاتجاه إلى الفهم" تيسيراً وإدراكاً<sup>(٥)</sup>.

أما جان بيبان J. Pépin فقد اعتنى في مقاله عن "الهرمنيوطيقا القديمة"<sup>(٦)</sup> باستقصاء دلالة الفعل herméneuein ومشتقاته الأخرى من أسماء ومصادر ونعوت تنتمي إلى نفس العائلة التي اشتقت منها عبارة Herméneutique شأن herméneia و herméneutés و herméneutikos...، وحاول رصد بعض مظاهر التطور أو التحول في الدلالة عبر مختلف حقبة العصر الإغريقي الكلاسيكي إما بفعل الترجمة أو بفعل تطور الفلسفة الإغريقية أو بظهور النصوص المقدسة.

والذي نتوقف عنده في دراسة بيبان هو انتباهه إلى أن ترجمة المصطلح الإغريقي إلى اللاتينية بـ interpretat قد لعب دوراً سلبياً على الهرمينيا L'herméneia بأن اكتسبت عبر السابقة (inter) معنى التدخل والتوسط، وهو معنى شكّل انحرافاً دلالياً على الكلمة والتي لم يكن لها في صيغتها اللغوية ما يحميها من ذلك. لذلك كان معنى المصطلح الإغريقي تبعاً لذلك هو التأويل. وهذا ما أدى أيضاً إلى أن تصبح الهرمنيوطيقا لاحقاً مرادفاً للتفسير L'exégèse. في حين يرى بيبان أن المعنى الأصلي لعبارة herméneuein والكلمات المنتسبة إليها ليس التفسير باعتباره



فعل دخول في قصدية النص أو الرسالة، بل إنها تعني غالبا فعل تعبير (expression) يتميز بطابع الإنفتاح الخارجي<sup>(١)</sup>.

وهذا ما حاول الاستدلال عليه من خلال أعمال أرسطو Aristote و فيلون الإسكندري Philon d'A lexandrie وهما قد استعملا عبارة الهرمينيا بمعنى التعبير بواسطة اللغة بل إن الهرمينيا تتشكل بواسطة تلك الأداة الطبيعية التي هي الصوت La voix.

فاللغة إذن "تعبّر (herméneuei = exprime) بواسطة اللسان وأعضاء صوتية أخرى عن الأفكار"<sup>(٢)</sup>. وبهذا المعنى يكون مصطلح hermeneuein وبقية المشتقات الأخرى تؤدي دلالة التعبير والكلام وليس معنى التأويل مرادفا للتفسير.

ولا ينبغي ببيان مع ذلك، أن يكون هناك معنى آخر مجاور في الدلالة لمصطلح hermeneuein بمعنى التعبير هو معنى "الترجمة"، أي ترجمة لغة إلى أخرى. وقد استعمل المصطلح بهذا المعنى في سياق مخصوص هو ترجمة النص التوراتي من العبرية إلى الإغريقية<sup>(٣)</sup>.

ولعل أغلب المعاجم اللغوية والإيتيمولوجية والفلسفية، ذهبت إلى ضبط دلالة الهرمنيوطيقا بالمعنى المتأخر الذي اكتسبته واستقرت عليه وليس بمعناها اللغوي الأصلي الذي كان محايثا لها، لذلك فهي تزخر لظهور المصطلح بالقرن الثامن عشر وتحديدًا سنة ١٧٧٧ وتحدد معناها بأنها تفسير النصوص المقدسة والنصوص الفلسفية وغيرها من النصوص ذات الطابع الرمزي وتأويلها<sup>(٤)</sup>. ويرى جروندين أن المصطلح اللاتيني hermeneutica لم يتشكل إلا في بداية العصر الحديث وتحديدًا سنة ١٦٢٩ مع دانهاور J. C. Dannhauer في دروسه عن البلاغة. وتبعًا لذلك يعتبر أن القرنين الـ ١٧ والـ ١٨ هما اللذان شهدا ازدهار الهرمنيوطيقا وبداية تخصصها، حيث نشهد تطور ثلاثة أنواع من الهرمنيوطيقا: الهرمنيوطيقا اللاهوتية للنصوص المقدسة، والهرمنيوطيقا الدنيوية أو المدنية للأدب الكلاسيكي الإغريقي واللاتيني، والهرمنيوطيقا القضائية التي تعني بضبط القواعد التي تضمن التطبيق الصحيح للقوانين<sup>(٥)</sup>.

وفي نفس الإطار الإيتيمولوجي لعبارة الهرمنيوطيقا نجد رأيًا آخر له أصداءه أيضا منذ القديم ويتمثل في الإستدلال على وجود علاقة اشتقاقية ودلالية بين Hermeneutique والإله Hermes. وهرمس هو رسول الآلهة عند اليونانيين والتي تسند له الأسطورة اليونانية خلق الكلام والكتابة اللذين يشكلان الأدوات التأويلية بامتياز. وقد لعب هرمس باعتباره رسول الآلهة دور الوسيط بين الآلهة والبشر أي دور المترجم أو المفسر والمؤول L'interpréte. فهو بهذا المعنى هو الذي يترجم ويفسر إلى البشر كلام الآلهة المتعالي والرمزي فيكشف المحتجب ويجلو الغامض. غير أن جان بيبان يرتاب في أمر هذا الفهم وينقد أصحابه الذين يريدون اعتسافا ودون أدلة مقنعة أن يبرروا وجود علاقة اشتقاقية ودلالية بين هرمس والفعل الإغريقي hermeneuein وإن اعتقد الناس منذ القديم بوجود هذه العلاقة. ويستدل ببيان على موقفه هذا بموقف الفيلولوجيين المحدثين الذين يشكون في إمكانية وجود هذه العلاقة الاشتقاقية بين المفهومين<sup>(٦)</sup>.

ومهما كانت قيمة البحث الاشتقاقي (الإيتيمولوجي) في الحفر عن نشأة المصطلح وضبط دلالته الأصلية ورصد بعض مظاهر التطور اللغوي الطارئة عليه، فإنه يبقى مرحلة أولى مهمة ولكنها ليست كافية في الكشف عن مظاهر التطور الدلالي ورصد لحظات التحول الكبرى فلسفيا وإيتيمولوجيا وفينومينولوجيا التي شهدها مفهوم الهرمنيوطيقا عبر مسار التاريخ.

## II- في تاريخية المفهوم وتطوره:

إن الإطار المعرفي الذي أضل مفهوم الهرمنيوطيقا في نظرنا هو إطار فلسفي حتى وإن كان الفضاء الديني واللاهوتي هو الذي احتضن هذا المفهوم وحدد دلالته وأثار بعض قضايا المعنى

والتأويل فن خلال تفسير النصوص المقدسة ولا سيما في التقاليد اليهودية والمسيحية. فقد اكتسب هذا المفهوم عمقه النظري وبعده الفلسفي عبر العديد من اللحظات والمحطات التي رست تاريخ تطوره وتحولاته... ولئن كانت الفلسفة في أبرز تعريفاتها هي " فن تشكيل المفاهيم واختراعها وصناعتها" فإن "كل مفهوم، له تاريخ أيضا"<sup>(١٧)</sup>. فالبحث إذن في تاريخية المفهوم تطورا وتحولا هو الذي يكفل لنا معرفة الإطار الإبستيمي والرجعي، على تنوعه وغزارته وتنوع أشكاله، لظهور ذلك المصطلح ونموه. ولما كان الأمر على ما وصفنا من الغزارة والتنوع والتشعب والتعقيد، اقتصرنا على تلك اللحظات الأساسية والحاسمة في تاريخ الهرمنيوطيقا وتطورها.

#### ١ - أرسطو ومسألة التأويل:

تمثل المقالة الثانية من كتاب الأورجانون<sup>(١٨)</sup> لأرسطو والموسومة بـ: Peri Hermênieas (De l'interprétation)، أي "في التأويل"<sup>(١٩)</sup> المصدر الأساسي الذي يمكننا من تحديد المعنى الأولي للتأويل. ولئن لم يعرف أرسطو مصطلح هرمينيا Hermênieas فإنه قد أوحى بذلك في ثانيا كلامه في العديد من المناسبات<sup>(٢٠)</sup>. وهو ما شكل في الحقيقة صعوبة كبرى في محاولة تتبع المفهوم ودلالته لدى أرسطو. ولولا جهود الفيلسوف بول ريكور P. Ricœur لا استبان الأمر على الصورة المرجوة من الدقة والوضوح. فقد بين ريكور أن لفظة هرمينيا ذاتها لم يستعملها أرسطو إلا في العنوان. وأنها لا تعني العلم الذي يبحث في دلالات العلامات والرموز وإنما هي الدلالة ذاتها، دلالة الإسم ودلالة الفعل ودلالة الجملة ودلالة الخطاب بصورة عامة<sup>(٢١)</sup>. فالتأويل هو كل ما نرسله عن طريق الصوت وله معنى فهو وفق هذا السياق يرتبط بالقول، فمجرد التلفظ بالأسماء التي تعين بها الأشياء في الواقع. وكذلك الأفعال تعد تأويلا. لذلك يرى ريكور أن المعنى الكامل للهرمينيا وفق التصور الأرسطي للكلام أو الخطاب logos هو "دلالة الجملة"<sup>(٢٢)</sup> بالمعنى المنطقي للجملة أي الجملة الخيرية التي تحتمل الصدق والكذب. وانطلاقا من هذا التصور الأرسطي للجملة ومكوناتها ينتهي ريكور إلى ضبط ذلك التعريف للبليغ للتأويل عند أرسطو: "أن تقول شيئا ما عن شيء ما هو بالمعنى الكامل والقوي للكلمة، تأويل"<sup>(٢٣)</sup>. فالتأويل إذن عند أرسطو هو قول الوجود أو الواقع بمعنى أن نسمي الأشياء بواسطة علامات اللغة ورموزها. ومن هنا كان التأويل لدى أرسطو محكوما برؤية للكلام أو الخطاب وبتصوره لفلسفة اللغة عامة إلى حد امتزج فيه التأويل بالبعد الدلالي للكلام ذاته. لذلك فإن ريكور يقر بأن التأويل الأرسطي وباعتباره لم يطرح مشكل تعدد المعاني والدلالات، يبدو قاصرا عن إعطائنا توضيحا كافيا عن أصول الإشكالية الحديثة للتأويل<sup>(٢٤)</sup>. وبغض النظر عن قيمة كتاب أرسطو وما أشاره من قضايا تتصل بالاسم والدلالة وعلاقتها بالواقع، فإن مفهوم التأويل لديه ليست له علاقة بمصطلح الهرمنيوطيقا في دلالته الفلسفية الحديثة والمعاصرة.

#### ٢ - من قضايا التفسير في العصر الوسيط:

إن التفسير المقصود هنا هو تفسير النصوص المقدسة Exégèse ولا سيما تفسير العهد القديم. فقد ضبخت اليهودية جملة قواعد للتأويل الحرفي والروحاني والقانوني لتفسير النص التوراتي. فزاد هذا الأمر في التفريق بين المعنى الحرفي Sens littéral والمعنى الرمزي أو المجازي allégorique. وبظهور المسيحية ينبثق وضع جديد ستتطور فيه الهرمنيوطيقا عبر إعادة تفسير النص المقدس في ضوء مجيء المسيح. وفي هذا السياق الديني اللاهوتي يحدد ريكور الهرمنيوطيقا بأنها "علم بقواعد التفسير. وهذا التفسير نفسه يفهم على أنه تأويل مخصوص لنص معين"<sup>(٢٥)</sup>.

ففي هذا الإطار من التطابق الفهمي والدلالي بين التفسير والتأويل و"تجاه ضرورة تفسير تاريخ العهد القديم" كتجسيد مسبق للعهد الجديد الذي يظهر فيه المسيح وتفسير القانون على ضوء

الإيمان والحاضر من خلال الأصل الأخروي في مملكة الله المستقبلية، يأتي التويل والتصنيفي على يد القديس بولس<sup>(٢٠)</sup>.

وتكمن أهمية "التويل التصنيفي" *Interprétation typologique* بتمييزه لطبقات المعنى، في كونه سيؤدي بعد بضعة قرون إلى ظهور تلك العقيدة الشهيرة حول "معاني الكتابة الأربعة" والتي وضع أوريجان Origène أسسها. وتقوم هذه النظرية على إمكانية تأويل النص الواحد من منظورات أربعة:

- المعنى التاريخي / الحرفي *littéral* ويدرك بالدراسات النحوية.
- المعنى المجازي *allégorique* والذي يدل على تعاليم الكنيسة وعقائدها.
- المعنى الأخلاقي *moral* وهو موجه إلى تهذيب سلوك الإنسان المؤمن.
- المعنى الصوفي / الروحي *anagogique*، ويكشف عن تلك الحقائق الماورائية والأخروية<sup>(٢١)</sup>.

وقد أشاد ريكور بأهمية هذه النظرية ودورها في تطوير الهرمينوطيقا، بل إنه أكد "أن مشكل الهرمينوطيقا قد تأسست أغلب جوانبه وقضاياها في إطار تأويل الكتابة المقدسة أو ما يعرف عادة بمعاني الكتابة الأربعة والتي تشكل قلب هذه الهرمينوطيقا"<sup>(٢٢)</sup>. ففي هذا الفضاء الخصيب من جدل التفاسير، ظهرت مقولات وقضايا جديدة، وتبلورت مفاهيم مثل المائلة والمجاز والمعنى الرمزي وغيرها من المفاهيم التي سيكون لها وقع وصدى في المراحل اللاحقة.

لقد أثار تفسير النص الديني في المسيحية من القضايا ما زاد في حدة ذلك الصراع المذهبي بين (الكاثوليكية والبروتستانتية) وخاصة ما تعلق بمنهج التفسير وقواعده ومقاصده وما تولد عن ذلك من جدل حول ثنائية المعنى الحرفي والمعنى المجازي أثناء التعامل مع تلك المقاطع الغامضة التي تستوجب أكثر من معنى في الفهم والتفسير. من هنا أيضا كان موقف حركة الإصلاح الديني التي تزعمها لوثر Luther فقد كان لوثر رافضا لنظرية المعاني الأربعة للكتابة ودعا بالمقابل إلى إقرار المعنى الحرفي في النص المقدس ذلك أنه متى فسر هذا النص على وجهه الصحيح كانت الدلالة الروحانية التي يتضمنها تفهم وتدرج بصورة واضحة ومباشرة أيضا. لقد أدى هذا كله إذن إلى جعل مفهوم الهرمينوطيقا مرتبطا بالتفسير وقواعده فكانت هذه الهرمينوطيقا تبعا لذلك هرمينوطيقا معيارية *normative* وما زاد في تحديد ذلك وتقنينه "هو استناد حركة تفسير النصوص أو تأويلها إلى سلطة ملكية أوكنسية"<sup>(٢٣)</sup>. ومهما كان الأمر، فإن ما نحفظ به في هذا الإطار هو أن مفهوم التفسير *Exégèse* يبعده الديني واللاهوتي وما أثاره من مفاهيم وقضايا عبر الجدل والسجال بين الأديان والمذاهب فضلا عن نظرية "الكتابة المقدسة" أو "معاني الكتابة الأربعة" كل ذلك لعب دورا خطيرا وكبيراً في تهينة المهاد الإشكالي لظهور الهرمينوطيقا بطابعها الفلسفي.

### ٣- الهرمينوطيقا الفلسفية:

#### أ- فريدريك شلاير ماخر: (FDE) Schleiermacher (١٧٦٨-١٨٣٤).

يعتبر شلايرماخر مؤسس الهرمينوطيقا الحديثة. وقد خولت له ثقافته الفيلولوجية وكفاءته الفلسفية المكتسبة من المدرسة المثالية ولا سيما في أفقها الفلسفي الكانطي من أن يمارس قراءة نقدية للهرمينوطيقا اللاهوتية التقليدية التي لم تكن سوى تجميع لقواعد في التأويل مجردة من كل تأصيل منهجي ولافتقارها للمبادئ النظرية العامة التي بها ينتظم التأويل.

لقد انطلق شلايرماخر في مشروعه بتقديم تصور جديد للهرمينوطيقا يتأسس على مقولة الفهم *La Compréhension* وتبعاً لذلك ولم تعد الهرمينوطيقا تأويلاً للنصوص المقدسة أو المندسة وإنما غدت تقنية في الفهم<sup>(٢٤)</sup>. وقد شكل هذا الانتقال في نظر ريكور ثورة كوبرنيكية أولى في تاريخ الهرمينوطيقا هو انتقال من سؤال ما معنى النص في الهرمينوطيقا الكلاسيكية إلى سؤال ما الفهم في

الهرمينوطيقا الحديثة<sup>(٣٠)</sup>. من هنا يرى بيتر زوندي Peter Szondi في مقال له عن هرمينوطيقا شلايرماخر أنه «لمعرفة نظرية الفهم عند شلايرماخر ينبغي الاعتناء بتلك الاعتبارات المتصلة بالتطبيق الفعلي للفهم ومشروعه في تأسيس هرمينوطيقا جديدة تقوم على ملاحظة مواد اللغة»<sup>(٣١)</sup>.

لقد وجد شلايرماخر في «ظاهرة سوء الفهم La mécompréhension الحدث الذي تتأسس عليه الهرمينوطيقا»<sup>(٣٢)</sup>. ذلك أن سوء فهم خطاب ما الذي يولد الحاجة إلى الفهم بالحرص على توفير شروطه ومبادئه. من هنا كان هدف الهرمينوطيقا هو «تجنب الفهم الخاطئ»<sup>(٣٣)</sup> أو الخطأ في الفهم، وبالمقابل «تحقيق الفهم بالمعنى الرضيع والسني للكلمة»<sup>(٣٤)</sup>.

لاحظ شلايرماخر أثناء استقراره لأعمال أسلافه في مجال الهرمينوطيقا أنه لا توجد إلا أنواع متعددة من الهرمينوطيقا الخاصة أو المختصة herménéutiques spéciales وليس هناك اعتناء بالفهم ذاته، لذلك سعى إلى تأسيس هرمينوطيقا عامة<sup>(٣٥)</sup> herménéutique générale موجهة إلى تشكيل قواعد وقوانين للفهم تكون كلية وشاملة.

ويعمل شلايرماخر قصور أسلافه عن بلوغ نظرية هرمينوطيقية، بحصر مجال اهتمامهم في كتاباتهم بنمط مخصوص من النصوص لا يخرج عن دائرة الكتابة المقدسة من خلال تفاسير العهدين القديم والجديد، أو نصوص الأدب الكلاسيكي القديم. من هنا كانت هذه الهرمينوطيقا لاهوتية أو فيلولوجية، تنطلق دائما من قضايا مخصوصة ومحدودة بطبيعة موضوعها وبذلك لم تكن تقضي إلا إلى قواعد موجهة لتأويل هذه الكتابات الخاصة وليس لبناء نظرية هرمينوطيقية<sup>(٣٦)</sup>.

في هذا السياق يقول شلايرماخر: «إن الهرمينوطيقا بوصفها فن الفهم، لم توجد بعد في شكل كلي عام، وإنما توجد أنواع شتى من الهرمينوطيقا الخاصة فحسب»<sup>(٣٧)</sup>.

لقد وجد شلايرماخر إذن في فعل الفهم قاعدة لبناء هرمينوطيقا عامة. لذلك حرص على أن يوسع مجال الهرمينوطيقا بجعله كل ظاهرة لغوية - باعتبارها موضوعا للفهم - موضوعا أيضا لنظرية الفهم، وبلغه أدق موضوعا للهرمينوطيقا<sup>(٣٨)</sup>.

من هنا تجاوزت الهرمينوطيقا الكتابات الأدبية أو الفنية عامة إلى أنماط أخرى من النصوص مختلفة ومتنوعة (جرائد، إعلانات، حوارات، مناقشات) فالهرمينوطيقا وفق هذا الاعتبار يحددها شلايرماخر بأنها «فن فهم خطاب ما بصورة عامة»<sup>(٣٩)</sup> مكتوبا كان هذا الخطاب أم شفويا.

وفي الحقيقة، فإن شلايرماخر وهو يؤسس مشروعه الهرمينوطيقي على فعل الفهم، لم يوسع مجال الهرمينوطيقا فحسب وإنما عدل أيضا في مهمتها ووظيفتها. فلم تعد الهرمينوطيقا تقتصر على مجرد الكشف عن دلالة مقطع محدد من الخطاب وضبط معناه، وإنما يجب أيضا فهم نشأة ذلك المقطع وعلاقته السياقية ببقية النص وعلله وأسبابه<sup>(٤٠)</sup>.

وتعتبر مقولة السياق Le contexte من المقولات الهامة في الجهاز الاصطلاحي لنظرية الهرمينوطيقا عند شلايرماخر، ذلك أنه يعد شرطا أساسيا من شروط الفهم. يقول شلايرماخر: «إن كل خطاب شفويا كان أم مكتوبا لا يمكن فهمه إلا ضمن سياق موسع»<sup>(٤١)</sup> فالفهم لدى شلايرماخر مشروط بمعرفة السياق الجزئي والداخلي للخطاب، ومعرفة السياق الكلي والخارجي أيضا، أي كل ما يتعلق بطروف القول وإطاره الموضوعي والتاريخي.

وانطلاقا من تصور شلايرماخر للغة باعتبارها «مفهوما اندماجيا لكل ما يمكننا أن نفكر في إطارها لأنها كل تام يستند إلى نمط معين من التفكير»<sup>(٤٢)</sup> وتصوره للخطاب باعتباره سلسلة من الأفكار لدى الفرد المنشئ للكلام، غدت عملية التأويل لديه رديف إعادة البناء<sup>(٤٣)</sup>.

Reconstruction.

وإعادة البناء هذه تتخذ وجهين أو طابعين متكاملين من التأويل:

• التأويل النحوي L'interprétation grammaticale، ويهدف إلى فهم معنى خطاب معين انطلاقاً من اللغة<sup>(44)</sup>، وذلك بمعرفة عناصرها اللغوية ونوعية العلاقات التي تنظمها: أي كل ما يتصل بخصائصها وبناءها وأنظمتها المعجمية والنحوية.

• التأويل التقني technique أو النفسي Psychologique، ويهدف إلى فهم الجزئي من الخطاب باعتباره فكراً فردياً وذاتياً. فمدار التأويل النفسي إذن تلك الخصوصية أو الكيفية التي ينبثق بها الفكر من داخل الإطار الكلي الذي يميز حياة المؤلف النفسية والتاريخية. وهذه الخصوصية هي التي يصطلح عليها بالأسلوب<sup>(45)</sup> ذلك أن الأسلوب هو المدخل إلى فهم المتكلم أو المؤلف وفهم خطابه الذي يمثل جزءاً من ذاتيته. لذلك كان النص أو الخطاب - مطلقاً - لدى شلايرماخر وسيطاً لغوياً ينقل فكر المؤلف إلى القارئ.

فمن هنا إذن، اقترن الفهم لدى شلايرماخر بإعادة البناء. ففهم معنى خطاب ما هو إعادة بناء تلك الحدود الأصلية للمؤلف الذي أنتج ذلك الخطاب بالتركيز على فهم اتجاهه ونفسيته وأسلوبه من ناحية، وظروف حياته من ناحية أخرى. فالفهم بهذا المعنى على حد تعبير جادامير H.G. Gadamer هو إعادة إنتاج الإنتاج الأصلي أو هو خلق جديد لأول خلق<sup>(46)</sup>.

إن العلاقة بين هذين الوجهين لعملية التأويل أي التأويل النحوي والتأويل النفسي وما تعلق بهما أو تولد عنهما من ثنائيات أخرى كالكل والجزء، والذاتي والموضوعي والكلي والفردي وغيرها أدى إلى ظهور مصطلح الدائرة الهرمينوطيقية Cercle herméneutique. ومدار الكلام في هذه الدائرة هو فهم الكل انطلاقاً من الجزء وفهم الجزء انطلاقاً من الكل. فلما كانت اللغة التي يستعملها المؤلف وتاريخ العصر الذي ينتمي إليه يمثلان الكل الذي ينبغي أن ننطلق منه لفهم كتاباته ونصوصه باعتبارها الجزء. كان العكس صحيحاً أيضاً ذلك أن فهم ذلك الكل لا يتم إلا انطلاقاً من هذا الجزء<sup>(47)</sup>. فالهرمينوطيقا تسمى إذن عبر فن الفهم إلى تحقيق هدفها الأسنى والأقصى وهذا الهدف ليس معنى النص كما كان الأمر في الهرمينوطيقا الكلاسيكية أو القديمة، بل فهم الكاتب باعتباره ذاتاً منتجة مبدعة.

ولقد توسل شلايرماخر بمفهوم التخمين أو التنبؤ La divination قصد إعادة بناء الخطاب المعطى بصورة تاريخية/ حديثة- تنبؤية وموضوعية/ ذاتية في نفس الوقت<sup>(48)</sup>.

ومفهوم التنبؤ يختزل نظرياً الطريقة التي بواسطتها يستطيع المؤول أن يدرك فردية المؤلف وأن يفهمها بصورة مباشرة عبر التماهي معه من خلال دراسته لأثره، وبأن يعيش على المستوى الذهني والخيالي تجارب المؤلف وأفكاره التي أنتجت هذا الأثر الأدبي، فيحقق تبعا لذلك معرفة مباشرة وشاملة لعملية الإبداع لديه. وبهذه الطريقة يمكن أن يدرك المؤول ذلك الفهم الكامل الذي قصده شلايرماخر وحده بقوله: «يمثل الفهم الكامل عندما ندرکه في قمته وأوجه، في فهم المتكلم أو المؤلف أفضل مما فهم هو نفسه»<sup>(49)</sup>. ولا يخفى الإطار الرومنطيقى لهذه القولة التي استعارها شلايرماخر (من فيخته وكانط) ليوكد على ذلك النمط من الفهم الكامل. وهو إطار يمنح لهذه الصيغة دلالتها العميقة والثرية. فليس الأمر قائماً على مجرد إرجاع ما كان لدى الكاتب غير واع (لحظة الخلق والإبداع) إلى صورة الواعي (لحظة القراءة والفهم) فحسب وإنما في متابعة النص وإثرائه المستمر عبر الفهم والتأويل.

لقد حاول شلايرماخر أن يؤسس هرمينوطيقا حديثة ذات طابع منهجي علمي تطمح أن تهتمد عن الصفة المعيارية. ولئن لم يفلح في تحقيق ذلك بالصورة التي أرادها أن تكون فإنه كان له الفضل في فتح هذه السبيل الجديدة أمام الهرمينوطيقا. لقد كانت هرمينوطيقا شلايرماخر موسومة

بخصائص الفلسفة المثالية من ناحية وسعات النزعة الرومنطيقية من ناحية أخرى.. وإذا كان شلايرماخر قد وقع في بعض مظاهر التعقيد أو العيارية، وفي التأويل النفسي والحدسي واعتمد بعض المقولات المتعالية على حقيقة التاريخ وقوانينه كمقولة التنبؤ أو التخمين مما جلب له نقد بعض الفلاسفة اللاحقين له شأن جادامير مثلا، فإن ذلك لم يؤثر في اعتبار شلايرماخر مؤسس الهرمنيوطيقا الحديثة والتنبؤ به أثره العميق في من جاء بعده بشكل من الأشكال.

#### ب- ولهم ديلتاي: (Dilthey (W (1833-1911).

مثل النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولا بارزا في تاريخ المعرفة وفي تاريخ الهرمنيوطيقا أيضا فهو العصر الذي شهد ظهور تيارات فلسفية وعلمية جديدة تمثلت خاصة في الكانطية الجديدة والوضعية. ولئن أرادت الهرمنيوطيقا منذ القدم إلى حدود القرن التاسع عشر أن تكون علما أو نظرية معيارية لقواعد التأويل في اختصاصات ومجالات متنوعة كالتفسير الديني والفيلولوجيا، فإنها في نهاية القرن الـ ١٩ عرفت تحولا صارت بمقتضاه منهجا للعلوم الإنسانية باعتبارها علوما تأويلية تتأسس على الملاحظة والاستنباط وتختلف تبعا لذلك عن العلوم الصحيحة<sup>(١)</sup>.

ولئن كان شلايرماخر قد فكر في هذه المسألة المنهجية والعلمية في إنجازاه الهرمنيوطيقي فإنه لم يربط فعلا الهرمنيوطيقا بالإشكال الاستيمولوجي في العلوم الإنسانية؛ إشكال التمييز بين العلوم الصحيحة والعلوم الإنسانية. ويعود الفضل إلى ديلتاي الذي أراد أن يجعل من الهرمنيوطيقا منهجا للعلوم الإنسانية ذلك أن الإشكال الكبير بالنسبة إليه يتمثل في تأسيس إستيمولوجي للعلوم الإنسانية وسمه بدتد العقل التاريخي<sup>(٢)</sup>. لقد كان لعلوم التاريخ دور بارز في توضيح مفهوم التأويل ونطويزه. فأمام المسيرة العلمية الموفقة التي عرفتها العلوم الصحيحة أو علوم الطبيعة في ظل الوضعية المنطقية ومنهجها التجريبي، شعر مفكرو المدرسة التاريخية والتي كان ديلتاي "عقلها المنهجي المنظم" بالقلق وتملكهم هاجس البحث عن وسائل الاستدلال على علمية المعرفة التاريخية. وأبرز نتيجة أفرزها هذا الهاجس العلمي هو ذلك التمييز المنهجي الذي أجراه جوهان جوستاف درويسن Johan Gustav Droysen بين التفسير والفهم والذي استثمره ديلتاي وأضفى عليه بعدا إستيمولوجيا هاما. ذلك أن ديلتاي هو الذي أدخل المنهج التأويلي في مشروعه النقدي "للعقل التاريخي" وهو الذي ميز بوضوح وصرامة بين علوم الطبيعة Sciences de la nature وعلوم الفكر Sciences de l'esprit. وانطلاقا من هذا التمييز الاستيمولوجي ولا سيما على مستويي المنهج والموضوع، فإن مفهوم التأويل يقتضي مراجعة للوضع المعرفي للفهم وذلك بتغيير موضوعه من ظواهر الطبيعة إلى الإنسان وتاريخه ومؤسساته. فمع ديلتاي وفي مجال التاريخ بصورة خاصة «دخل مفهوم التأويل في إشكالية فهم الإنسان بالإنسان»<sup>(٣)</sup>.

من هذا المنطلق يرى ريكور أن ديلتاي «يقع في هذا المنعطف النقدي للهرمنيوطيقا»<sup>(٤)</sup>، حيث اتضح اتساع المشكل لكنه بقي في حدود الطرح الإستيمولوجي المميز لذلك العصر. فبدخول التأويل مجال المعرفة التاريخية أثرت أصئلة طورت آفاق الهرمنيوطيقا وقضاياها «فقبل سؤال: كيف نفهم نسا من الماضي؟ يطرح سؤال آخر هو: كيف ننصوّر تسلسلا تاريخيا ما؟ وقبل انتظام نحن معين يأتي انتظام التاريخ، باعتباره الوثيقة الكبرى للإنسان، بمثابة التعبير الأكثر أصالة عن الحياة. ومن هنا كان ديلتاي، وقبل كل شيء المؤول لهذا العقد بين الهرمنيوطيقا والتاريخ»<sup>(٥)</sup>.

فالحياة إذن مثلت في هذا السياق بوصفها تجربة الإنسان في التاريخ، المفهوم الأساسي في فلسفة ديلتاي وجهازه الاصطلاحي. فهو المفهوم الذي ستنبني عليه نظريته في التأويل وما أثارته من قضايا. إن الإنسان وفق هذا المنظور، كائن تاريخي في جوهره يمتد وجوده على سلسلة متصلة الحلقات ويخوض تجارب موضوعية وذاتية ويعقد علاقات مع الآخرين يسعى من خلالها إلى أن يفهم الغير/ الآخر ويفهم نفسه أيضا من خلاله.

فالحياة باعتبارها فضاء التجربة الإنسانية هي المصدر الخصب والتجدد للفهم. ولذلك كان الفهم في نظر ديلتاي يتأسس على التجربة، والتجربة بدورها تنهض على الفهم. فهما مفهومان متلازمان متداخلان لا يمكن الفصل بينهما.

إن تأكيد ديلتاي على تاريخية الوجود الإنساني وفهم الإنسان بوصفه كائناً تاريخياً في جوهره إنما يتنزل ضمن ذلك الفضاء الإستمولوجي الذي طرح فيه ديلتاي سؤاله المركزي: كيف تكون المعرفة التاريخية ممكنة؟ وبصورة أعم، كيف تكون علوم الفكر ممكنة أيضاً؟ لذلك أسس ديلتاي مشروعه على ذلك التعارض بين التفسير L'explication المتصل بعلوم الطبيعة، والفهم La compréhension المتعلق بعلوم الفكر<sup>(٣٣)</sup>. ووجد ديلتاي في الجانب النفسي السمة المميزة لعملية الفهم لديه، فهو يعرف الفهم بقوله: «إننا نسمي فهماً المسار الذي ندرك من خلاله ما هو باطني استناداً إلى علامات خارجية»<sup>(٣٤)</sup>. ويزيد هذا التعريف توضيحاً وتحديداً، فيقول: «تعني بالفهم العملية التي بواسطتها نعرف شيئاً نفسياً ما عبر العلامات المحسوسة التي تكشف عنه»<sup>(٣٥)</sup>. فالموضوع الرئيسي لعملية الفهم إذن هو الكشف عن الحياة النفسية أو التجربة النفسية باعتبارها هي التي تؤدي إلى إنتاج الكتابة وإنتاج التعبير. هي كتابة المبدع وتعبيره عن تجربته في الحياة عبر مساره التاريخي وفق رؤية مخصصة وأسلوب متفرد، ذلك أن الكاتب يحاول استيعاب تجربة الحياة التي يحيا ويحياها الآخرون معه، ويسعى إلى تمثيل معارف عصره المتنوعة بمختلف أطرها وسياقاتها فيصهر ذلك كله في نصه.

من هنا كانت تجربة المعنى هي تجربة الحياة الذاتية أو النفسية. وكان الفهم تبعاً لذلك يعارض في ضوء هذه العلاقة بين الإنسان والحياة باعتبارها حاملة بطبيعتها للمعنى. ففي هذا التصور العام للفهم والشامل لمختلف المظاهر والعلامات المحسوسة في الحياة، كان التأويل بحكم أنه يقتصر على المكتوب فحسب، مجرد «مقاطعة خاصة» أو جزء مخصوص من المجال الواسع للفهم، والتأويل الذي يرتبط في نظر ديلتاي بتلك الوثائق المثبتة والمقيدة بالكتابة لا يمثل سوى مقاطعة من مجال الفهم الأكثر اتساعاً، هذا الفهم الذي يذهب من حياة نفسية إلى حياة نفسية أخرى أجنبية، لهجد الشكل التأويلي حينئذ نفسه مجذباً إلى جانب علم النفس...»<sup>(٣٦)</sup>. فالحياة في نظر ديلتاي لا تتوّل إلا بصورة غير مباشرة، أي من خلال تلك العلامات والإنتاجات التي تمثل تجسيدا لها وتعبيراً عنها. فما الفن والدين والفلسفة وغيرها إلا تعابير متنوعة عن الحياة. لذلك كل معرفة تبقى في نظر ديلتاي تاريخية، راسخة في الحياة.

ومن بين علامات أو رموز نفسية الآخرين نجد المظاهر الحيوية المثبتة بصورة دائمة وه الشهادات الإنسانية المحفوظة بالكتابة، وه الآثار المكتوبة. وعلى هذا الأساس كان التأويل فناً لفهم مطبقاً على مثل هذه المظاهر والشهادات والآثار التي تشكل الكتابة سيمتها المميزة<sup>(٣٧)</sup>. فلئن أكد ديلتاي إن، أن نعتبر النصوص والوثائق والآثار تعابير عن الحياة مثبتة ومقيدة بواسطة الكتابة<sup>(٣٨)</sup>، فإنه ضبط التأويل وحده في فهم تلك الظواهر المكتوبة. يقول في هذا الصدد: «إننا نعني بالتأويل فن فهم مظاهر الحياة المكتوبة»<sup>(٣٩)</sup>. من هنا كانت معرفة الآخرين ممكنة من خلال ما ينتجونه للتعبير عن حياتهم الفكرية والتاريخية. والنفسية من علامات ورموز وأشكال إبداعية وفنية قابلة للتأويل. لذلك وجد ديلتاي في تقييد مظاهر الحياة بالكتابة ما يضمن صفة الموضوعية التي تسم التأويل والهرمنيوطيقا عامة. فالتأويل بهذا الاعتبار يغدو لدى ديلتاي المنهج الأساسي لعلم التاريخ وعلوم الفكر كلها..

إن الكانطية الجديدة التي ينتمي إليها ديلتاي تعتبر الفرد محور العلوم الإنسانية، فهو وإن كانت له علاقات اجتماعية يبقى في الأصل كائناً فردياً. لهذا السبب وجدت علوم الفكر في علم النفس علماً ضرورياً وأساسياً باعتباره علم الفرد الفاعل في المجتمع وفي التاريخ<sup>(٤٠)</sup>.

وانطلاقاً من هذه الخلفية النظرية، اعتبر ديلتاي الفهم ليس نشاطاً لغوياً بقدر ما هو القدرة على التسرب داخل نفسية الآخرين، ذلك أن الاهتمام بالوجه الباطني للمؤلف الذي يكشف عن الحياة الحميمة لصاحبه<sup>(٧٧)</sup>. لذلك كان الاستدلال على إمكانية تحقق معرفة علمية بالأفراد وإنجاز تأويل موضوعي للظاهرة الفردية المدروسة هو هاجس ديلتاي الإستيمولوجي في مشروعه الهرمنيوطيقي. ولقد حاول ديلتاي إثبات ذلك بالكشف عن الدور الأساسي للهرمنيوطيقا والذي يتمثل حسب قوله في "إقامة الصلاحية الشاملة للتأويل نظرياً باعتباره أساس كل يقين تاريخي، وذلك ضد التسرب المستمر للاعتباطية الرومنطيقية وللذاتية المتشككة داخل مجال التاريخ"<sup>(٧٨)</sup>.

غير أن هذا النزوع إلى الموضوعية أو العلمية اصطدم بجملة عوائق تمثلت خاصة في بعض السمات أو الصفات المحيطة لهرمنيوطيقا ديلتاي، مثل الطابع الحدسي الذي وسم نظريته إلى التأويل، أي ذلك الحدس الأولي بمقاصد المؤلف ومواقفه لحظة التعامل مع نصه المكتوب، وفي الطابع النفسي الذي ميز تصور ديلتاي للفهم. لذلك رأى جادامير أن ديلتاي "أهمل فجأة إدراكه للتاريخية ولزمانية التجربة وعاد إلى مبادئ الهرمنيوطيقا التقليدية واصطف أخيراً إلى جانب المدرسة التاريخية، والتجأ أيضاً إلى مبادئ شلايرماخر حول معرفة الغير والحدس والتنبؤ"<sup>(٧٩)</sup>. فهذه الإشكالات والعوائق جعلت من مسألة الموضوعية باعتبارها شرطاً من شروط العلم "مسألة" تبقى مع ديلتاي حتمية وضرورية ولكنها غير قابلة للحل في آن واحد<sup>(٨٠)</sup>.

إن هذه القضايا والمسائل التي أثارها الهرمنيوطيقا الحديثة مع شلايرماخر وديلتاي فتحت آفاقاً جديدة للهرمنيوطيقا خرجت بها من طوق تلك المعيارية الملازمة للهرمنيوطيقا القديمة والكلاسيكية. وسعت بالمقابل إلى اكتساب صفات "الموضوعية" و"العلمية" و"الشمولية"، فكان هذا المشروع الهرمنيوطيقي بحكم إطاره المعرفي العام موسوماً بطابع منهجي إستيمولوجي.

لقد استطاع كل من شلايرماخر وديلتاي أن يحولا موضوع الهرمنيوطيقا من مجرد البحث عن المعنى في النص إلى إثارة قضية الفهم وتحديد منهاجه وشروطه، وبهذا التحول اعتبر ريكور أن الهرمنيوطيقا أصبحت مع شلايرماخر وديلتاي مشكلاً فلسفياً<sup>(٨١)</sup>. ولئن اعتبر شلايرماخر مؤسس الهرمنيوطيقا الحديثة، فإن ديلتاي حاول تطويرها بإقحامها في مجال إستيمولوجي دقيق وجعلها منهاجاً مخصوصاً لعلم التاريخ وعلوم الفكر. ورغم أن أفكار ديلتاي الهرمنيوطيقية بقيت مجردة وغير مكتملة، فإنها استطاعت أن تحقق خطوة عملاقة للهرمنيوطيقا بمواجهتها لتحدي التاريخية جعلت من الانتقال من تقنية أو منهجية للفهم إلى منظور أكثر كلية وشمولية أمراً ضرورياً. هو انتقال إذن إلى فلسفة ما بعد-ميتافيزيقية للحياة تتأخم جدد الأنطولوجيا...<sup>(٨٢)</sup>.

### ج- هانز جورج جادامير: (H.G) Gadamer (١٩٠٠-٢٠٠٢)

إن الحديث عن جادامير يستدعي وجوباً ذكر هايدجر (Heidegger) (1889-1976) باعتباره مثل منعطفاً حاسماً في تاريخ الفلسفة عموماً، وكان لمواقفه وأفكاره حول فلسفة الوجود خاصة صداها وأثرها في جادامير وفي تأسيس نظريته الهرمنيوطيقية الفلسفية كما تبلورت أصولها ومبادئها في كتابه الرئيس "الحقيقة والمنهج" الذي يفصله عن جادامير مؤسس الهرمنيوطيقا الفلسفية المعاصرة.

لقد شكلت آراء هايدجر الفلسفية ولا سيما في كتابه "الوجود والزمان" انقلاباً فينومولوجياً بمقتضاه تحولت الهرمنيوطيقا من "إستيمولوجيا للتأويل" (مع شلايرماخر وديلتاي خاصة) إلى أنطولوجيا للفهم، فوقع استبدال سؤال المنهج سبيلاً إلى المعرفة بسؤال الكينونة صيغة في الوجود لهذا الكائن الذي لا يكون إلا بالفهم. فالفهم في هذا السياق الفينومولوجي والأنطولوجي لم يعد نمطاً للمعرفة Un mode de connaissance بل أضحي نمطاً



للوجود<sup>(٣٤)</sup> Un mode d'être بمعنى لم يعد الفهم أو التأويل مسألة تخص العلوم فقط، وإنما هو ظاهرة تنفرد في صميم التجربة الكلية التي يعيشها الإنسان "وقد كُذِفَ به في هذا العالم".

لقد قطع هايدجر مع التصور الهرمنيوطيقي الرومنطقي للتأويل باعتباره منهجا، وخرج من دائرة إشكالية الذات والموضوع كما نظرت لها الفلسفة الكانتية، إلى التساؤل عن الوجود في صورته كدراين (L'être - là) أي "الموجود هنا". ومن ثمة صار الفهم سمة لمشروع كدراين ولافتتاحه على الوجود، وصارت الحقيقة باعتبارها "إليثيا" alethia الإغريقية (التي تعني الكشف والانكشاف والا تحجب) تجليا له. هو تجل لكائن يرتكز وجوده على فهم معنى هذا الوجود<sup>(٣٥)</sup>.

إن قيمة فلسفة هايدجر في نظر جادامير تكمن أساسا في تلك الأهمية التي أسندتها لفهوم "التاريخية" historicité ولفهوم الوضع أو المقام situation، مقام الإنسان في هذا الوجود باعتباره كائنا "كُذِفَ به في العالم"، فضلا عن ذلك التصور الغينومولوجي للفهم الذي يحدده هايدجر في "الوجود والزمان" بالصيغة التالية: "إن السؤال الحقيقي ليس أن نمعرف كيف يمكن أن يفهم الوجود، وإنما كيف يكون الفهم هو الوجود"<sup>(٣٦)</sup>. فكل فهم يدور وفق هذا المنظور حول فهم الذات بوصفه (الفهم) مشروعا مفتوحا في هذا العالم.

ونشير أيضا، إلى أن جادامير وإن تأثر ببعض مبادئ فلسفة هايدجر واتخذ من بعض تصورات وآرائه إطارا مرجعيا لنظريته الهرمنيوطيقية، فإنه اختلف معه في تجاوزه الحاسم للطابع الإبيستمولوجي الذي ميز الهرمنيوطيقا الحديثة.

لذلك حاول جادامير أن يعقد الوصل مع جديد مع العلوم الإنسانية وأن يعمق النظر في قضاياها الإبيستمولوجية من زاوية فلسفية أنطولوجية. ومن هنا المنطلق رأى ريكور أن مشروع جادامير الفلسفي "يكشف عن تأليف بين أنواع الهرمنيوطيقا (من الخاصة إلى العامة) ومروور من إبيستمولوجيا علوم الفكر إلى الأنطولوجيا"<sup>(٣٧)</sup>. ولعل مفهوم التجربة التأويلية يعبر بوضوح عن هذا "الطابع التألفي"<sup>(٣٨)</sup> في فلسفة جادامير. ذلك أنها تتوزع على ثلاث دوائر: دائرة جمالية، ودائرة تاريخية ودائرة لغوية.

ينطلق جادامير في كتابه "الحقيقة والمنهج" من إقراره مفهوم الهرمنيوطيقا كما تشكل في الأفق الفلسفي الهايدجري واعتماده بذلك المعنى الأنطولوجي "فالفهم ليس نمطا لسلوك ذاتي من بين أنماط أخرى، وإنما هو نمط وجود الدراين ذاته. بهذا المعنى جرى استعمال مفهوم الهرمنيوطيقا في هذا الأثر. فهو يعني المقولة الأساسية للوجود التي تشكله من حيث تناهيه وتاريخيته، وتحتضن تبعا لذلك مجموع تجربته في العالم"<sup>(٣٩)</sup>.

من هنا يوضح جادامير طبيعة مشروعه الهرمنيوطيقي وهدفه، فهو يسعى إلى "بيان العنصر الجامع المشترك بين كل أنماط الفهم وإبراز أن الفهم لم يكن قط سلوكا ذاتيا تجاه موضوع نفترض أنه معطى، بل هو ينتمي إلى وجود ما هو قابل للفهم"<sup>(٤٠)</sup>.

فيهذا التصور إذن، لم تعد الهرمنيوطيقا خطابا في مناهج الفهم "الموضوعي" وطرائقه مثلما كان الأمر مع هرمنيوطيقا شلايرماخر وديلتاي، التي كانت تبحث عن تشكيل جملة قواعد وقوانين للتأويل، وإنما اكتسبت الهرمنيوطيقا مع جادامير طابعا فلسفيا أنطولوجيا وجهه إلى محاولة تفسير شروط إمكانات الفهم بصورة عامة "ذلك أن القضية المحورية في الهرمنيوطيقا هي قضية الفهم، كيف يتحقق؟ وكيف يكون؟ وكيف أنه سمة من سمات الإنسان الجوهرية بوصفه باحثا عن المعنى"<sup>(٤١)</sup> وهي شروط وضعت مفهومي "المنهج" والموضوعية موضع سؤال.

لقد فصل جادامير إذن عملية الفهم عن المنهج، ووصلها بمفهوم الحقيقة باعتبارها كشافا وانكشافا.. ولما كان الفهم في نظره راسخا في التاريخ بل إنه جزء من التاريخ، من خلال المشروعية الممكنة للنصوص أو الوقائع المشابهة للنصوص، ميز جادامير بين نوعين من الفهم:

- فهم مضمون الحقيقة بمعنى ضبط حقيقة ذلك الشيء، موضوع الفهم.
- فهم المقاصد، بمعنى معرفة الظروف والأسباب النفسية والتاريخية والذاتية التي أدت إلى الإقرار بشيء ما أو القيام بفعل ما.

غير أن الفهم في دلالاته العميقة يتعلق في نظر جادامير بالنوع الأول، بمعنى الفهم الأساسي للحقيقة. أما الفهم القصدي فنلجأ إليه لحظة نعجز عن فهم هذه الحقيقة<sup>(٣٧)</sup>.

يصعب بالتأكيد استقضاء فلسفة جادامير الهرمنيوطيقية في أصولها ودقائقها بالصورة التي نرجوها بساطة ووضوحا، فهذا أمر لا ندعي لأنفسنا القدرة على القيام به، وإنما حسبنا في هذا المقام أن نكتفي برصد المفاهيم والمصطلحات التي أسس عليها جادامير نظريته في التأويل. ذلك أننا نعتقد أن ضبط الجهاز المفهومي أو الاصطلاحي في أي نظرية ومحاولة تمثله على وجهه الصحيح قدر الإمكان، هو المدخل المناسب لفهمها.

إن ربط جادامير عملية الفهم بمفهوم الحقيقة، أدى به إلى تصور مخصوص للمعنى في النص. فعندما توجد عملية فهم لنص ما، لا يمكن أن نسند المعنى لا إلى المؤلف ولا إلى القارئ. فمعنى النص هو لغة مشتركة بالمعنى الذي لا ينتسب فيه إلى أحد بصورة خاصة، وإنما يكون بالمقابل طريقة في النظر مشتركة إلى موضوع معين.

وللدفاع عن وجهة نظره، استدعى جادامير مفهوم اللعب le jeu وحاول أن يعقد تماثلا بين فعل اللعب\* وفعل قراءة كتاب، أو القيام بتجربة جمالية لأثر فني ما. فكلاهما يمارس سلطة على الأفراد الذين يلعبون أو الذين يمارسون تجربة ما. فيخضعون لذلك العالم الجديد الذي يدخلون فيه ويلتزمون بسننه وقواعده وضوابطه..

وتبعاً لذلك تصبح اللعبة ذاتها هي المسيطرة بروحها وعالمها. وكذا العمل الفني يغدو مهممنا بذاته حاملا لقيمته باعتباره تمثيلا رمزيا وإبداعيا للوجود. يقول جادامير في هذا السياق: "إن تجربة الوجود الجمالية تنكشف لنا مثل لعب وتمثيل"<sup>(٣٨)</sup>، ولا تخفى علاقة مفهوم التمثيل Représentation بمفهوم المحاكاة الأرسطي. ولكن دون أن يعني ذلك أن التمثيل انعكاس مرآوي للواقع، بل إن التمثيل الفني يبرز حقيقة الواقع، يقول جادامير أيضا في هذا السياق: "إن الفن هو الذي يصنع من هذا الواقع حقيقته"<sup>(٣٩)</sup>.

فالكتب التي تقرأ والمسرحيات التي تشاهد أو اللوحات التي ينظر إليها، تمارس على الفرد نفوذا تصل به إلى حد يضع بمقتضاه حياته نفسها موضع سؤال. فليس الأثر الفني في نظر جادامير مجرد متعة جمالية شكلية وإنما شأنه شأن أي نشاط معرفي وإداعي آخر يتضمن معنى وحقيقة، وأثناء تفاعل القارئ مع ذلك الأثر الفني وعالمه فإنه يحقق فهما أعمق لذاته.

إن دعوة جادامير إلى تغيير وعينا الجمالي في علاقتنا بالأثر الفني وربطه بالوعي التاريخي هي محاولة لتجاوز حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان المعاصر. فتقبلنا للأثر الفني على أنه صورة شكلية جميلة جوفاء من المعنى ومن الحقيقة هو موقف جمالي يعنى هذا الشعور بالاغتراب.

إن الفن على خلاف هذه النظرة الجمالية الضيقة والمغلقة، فعل إبداعي منخرط في التاريخ وكاشف عن الوجود ومرتبطة بالناس.. وهنا يكمن معناه وتتجلى حقيقته. فالأثر الفني جامع وواصل بين المبدع وجمهوره، يتفاعل مع الأثر ويتقاسمان معا صناعة المعنى فيه. فقراءة العمل الفني هي إعادة إنتاج وإعادة خلق.. فهو إذن فعل تأويل..

واللعب أيضا بهذا الاعتبار يعدو هو الآخر حركة أو فعالية تأويل أيضا.

يمثل مفهوم "الحكم المسبق" Préjugé إلى جانب مفهوم "الحقيقة" مفهوما مفتاحا في نظرية جادامير الهرمنيوطيقية. فهو مفهوم يتصل رأسا بعملية التكيف التاريخي le conditionnement لعملية الفهم. ويتنزل هذا المفهوم ضمن تصور جادامير لعلاقة الإنسان بالتاريخ. فالإنسان "معرض لتحديد التاريخ وتأثيره فيه بشكل لا يستطيع معه موضعة فعله فيه، ومرجع ذلك أنه مندرج في سيرورته ومندمج في حركيته بشكل يمتنع فيه عليه استثناءه نفسه من هذا الفعل أو الانفصال عنه بصورة يتمكن معها من النظر إلى ماضيه كموضوع مستقل عنه. هذا الانتماء الصميمي للتاريخ هو الذي يبرر جهد جادامير في رد الاعتبار لمفهوم الحكم المسبق Préjugé ومفهوم التراث Tradition<sup>(٨٦)</sup>". ويغدو الفهم وفق هذا الاعتبار، راسخا في الماضي وفي تراث حامل للمعنى. وينتقل هذا الماضي إلينا عبر فعل الكتابة، لذلك يقول جادامير في هذا السياق: "إن الذي يحسن قراءة ما ينقل إلينا من الماضي بواسطة الكتابة يحقق الحضور الفعلي لذلك الماضي"<sup>(٨٧)</sup>.

ويشير جادامير إلى أن مفهوم الحكم المسبق يرتبط بالاكشاف الهايديجري "للبنية الماقبلية"\*/ الاستباقية للفهم "Structure d'anticipation de compréhension"، ويحاول جادامير توضيح ذلك بقوله: "إن أي شخص يريد فهم نص ما إنما له دائما مشروع. فنحن أن يرتسم معنى أول في النص، يستبق المؤول معنى للنص كله. وبدوره فهذا المعنى الأول لا يرتسم إلا لأننا قرأنا سابقا النص موجّهين بانتظار معنى محدد. ففي إطار إعداد هذا المشروع المسبق (...) يتم فهم ما يعرض للقراءة"<sup>(٨٨)</sup>.

لقد حرص جادامير إذن على رد الاعتبار إلى مفهوم الحكم المسبق ومفهوم التراث، فلئن كانا يعتبران في عصر الأنوار والعقلانية من عوائق الفهم، فإن جادامير يقر بخلاف ذلك، ويعتبر أن لهما دورا أساسيا وفعالا في عملية الفهم. وفي هذا السياق يدعو جادامير إلى ضرورة التمييز بين الأحكام المسبقة الصحيحة والحقيقية المفضية إلى الفهم، والأحكام المسبقة الزائفة والخطئة المؤدية إلى سوء الفهم<sup>(٨٩)</sup>. أما عن علاقة التراث بما يتضمنه من مختلف النصوص بالحاضر، فإن جادامير يؤكد أن فهم معنى نص معين أو أثر فني أو حدث تاريخي يتم في ضوء موقفنا أو وضعيتنا situation الراهنة والخاصة بمختلف شواغلها وأسئلتها وقضاياها. "فالمعنى الحقيقي للنص (...) محدد دائما بالوضعية. التاريخية للمؤول"<sup>(٩٠)</sup>.

من هنا كان الفهم جدلا بين الماضي والحاضر، وجدلا أيضا بين السؤال والجواب. "فكل تأويل لأي عمل ماض يضم حوارا بين الماضي والحاضر فعند تلقينا لمثل هذا العمل، فإننا ننصت... إلى صوته الغريب، سامحين له بمسألة همومنا الحاضرة. غير أن ما "سيقوله" العمل سيعتمد بدوره على نوعية الأسئلة التي نستطيع أن نطرحها عليه، انطلاقا من موقعنا المتميز في التاريخ، كما سيعتمد أيضا على قدرتنا على إعادة صياغة "السؤال" الذي يشكل العمل "جوابا" عليه"<sup>(٩١)</sup>.

لقد أولى جادامير أهمية خاصة لجدلية السؤال والجواب واعتبرها طابعا أصيلا في الظاهرة الهرمنيوطيقية "فكل نص نقل إلينا من الماضي أو التراث وكان تبعا لذلك موضوع تأويل فإن ذلك يعني أنه يطرح على المؤول سؤالا (...) وفهم نص ما يعني فهم ذلك السؤال..."<sup>(٩٢)</sup>. بل إن الأمر يصل بجادامير إلى حد يعتبر فيه "أن هذه العلاقة الجدلية بين السؤال والجواب هي التي تعطي للتجربة الهرمنيوطيقية بعدها الحقيقي"<sup>(٩٣)</sup>.

فالفهم إذن هو انصهار بين أفق للمؤول المرتبط بوضعيته التاريخية الراهنة، وهو أفق تلعب فيه الأحكام المسبقة دورها الفاعل في تحديد حركة الفهم والتأويل، وأفق الماضي الذي يحضر

عبر النصوص التراثية المكتوبة لتطرح أسئلتها على من يريد فهمها أو تأويلها. وهذا ما يسميه جادامير "بانصهار الآفاق" Fusion d'horizons. يقول جادامير في هذا السياق: إن أفق الحاضر لا يمكن له مطلقاً أن يتشكل بدون الماضي. فكما أنه لا يمكن أن يوجد أفق للحاضر منعزلاً ومنفصلاً، فإنه لا توجد كذلك آفاق تاريخية يمكن فتحها "وغزوها". إن الفهم يتحقق بالمقابل في هذا المسار من انصهار هذه الآفاق التي ندعي عزلها وفصلها عن بعضها البعض<sup>(٨٨)</sup> فهم الحاضر إذن لا يتحقق إلا انطلاقاً من الماضي كاستمرار حي له، كما لا يمكن إنكار هذا الأخير إلا انطلاقاً من موقعنا المخصوص في الحاضر.

لقد حدد جادامير بدقة مفهوم الأفق horizon وحدد صلته بمفهوم المقام أو الوضعية situation<sup>(٨٩)</sup> وأكد على فاعليته الإجرائية بالنسبة إلى المؤول في رؤية الأشياء وفهمها. فالمقصود إذن بانصهار الآفاق هو "إدماج شواغلنا وقضايانا التي يحددها التاريخ في موضوع الفهم، بطريقة يحدد لنا بمقتضاها هذا الإدماج مضمون ذلك الموضوع"<sup>(٩٠)</sup> ففي هذا الجدل أو الحوار بين الماضي والحاضر تتم عملية الفهم، وبعبارة أخرى فإن المعنى الذي يمتلكه نص ما، لا يتحقق فهمه إلا عبر عملية انصهار بين أفق المؤول وأفق النص.

ولقد نوه ريكور بأصالة هذا المفهوم وجدته وأعرب عن ذلك في قوله: "نحن ندين لجادامير بهذه الفكرة الخصبة والتي مفادها أن التواصل عن بعد بين وعيين يختلفان في موقعهما يتم بفضل انصهار أفقيهما، أي بقطع قصديهما حول البعيد والمفتوح (...). إن هذا المفهوم - انصهار الآفاق - يعني أننا لسنا نعيش لا في آفاق منفصلة ولا في أفق واحد"<sup>(٩١)</sup>.

ومن النتائج التي ترتبت على هذا التصور للمعنى بوصفه انصهار "آفاق" - أفق المؤول وأفق النص - اعتبار الفهم تأويلاً وأثر ذلك في تغيير الرؤية إلى اللغة ذاتها وأهمية الموقع الأنطولوجي الذي صارت تحظى به. يقول جادامير في هذا السياق: "فليس التأويل إذن فعلاً يضاف بالمناسبة إلى الفهم، بل الفهم هو دائماً تأويل، وتبعاً لذلك، يمثل التأويل الشكل الجلي للفهم. وبهذا الاعتبار تكون اللغة والجهاز المفهومي للتأويل هما أيضاً من العناصر البنوية الداخلية للفهم. وهكذا تغادر مسألة اللغة الموقع الهامشي الذي كانت تشغله اتفاقاً لتتحول إلى مركز الفلسفة"<sup>(٩٢)</sup>.

فانصهار الآفاق إذن كما حدده جادامير لا يمكن تصوره بدون اللغة. فاللغة تمثل القضية الجوهرية للفلسفة الهرمينوطيقية، ذلك أن "علاقة الإنسان بالوجود وبالعالم هي علاقة ذات طابع لغوي. ومن هنا كانت هرمينوطيقا جادامير ذات أصول أنطولوجية ontologique من ناحية وكلية شاملة universelle من ناحية أخرى"<sup>(٩٣)</sup>.

ويتجلى البعد الأنطولوجي للغة في كونها هي التي ترسم حدود العالم الإنساني بحيث تبدو إقامة الإنسان في العالم شبيهة بإقامته في اللغة، وبذلك يقيم جادامير تماثلاً أو تماها بين اللغة والوجود بشكل يستدعي إلى الأذهان التصور الهايدجري للغة باعتبارها "مسكن الوجود أو الكينونة" حيث تكون اللغة وسيطاً أو أداة يفصح بها الوجود عن ذاته وينكشف من خلال العلامات والكلمات في الأشياء والكائنات. وفي هذا السياق يقول ريكور مبرزاً أهمية جادامير في تجاوز التصور الأداتي / النفسي للغة إلى تصور وجودي / أنطولوجي تغدو فيه اللغة ذاتها صنواً للوجود يقولها وتقولها: "إننا لا نفهم الجهد الفكري لجادامير حول اللغة إلا بما هو رفض لاختزال عالم العلامات في وسائل نستعملها بما يوافق الهوى"<sup>(٩٤)</sup>.

من هنا كان الفهم عند جادامير مرتبطاً بتصوير خاص للغة يقوم على اعتبارها "وسطاً للتجربة التأويلية (...). فاللغة هي بالأحرى الوسط الكلي / الكوني الذي تجري فيه عملية الفهم ذاتها والتأويل هو نمط عملية الفهم"<sup>(٩٥)</sup>.

إن هذه السمة اللغوية التي تحدد طبيعة الإنسان كائنًا في الوجود، وتحف بهذا العالم الذي ينتمي إليه ويعيش فيه، تجعل مختلف العلاقات التي ينشئها والوسائط التي يعقدها بين الماضي والحاضر والراهن والتاريخ، والذات والآخر هي علاقات ووسائط ذات طابع لغوي في جوهرها.

في هذا الإطار يأتي اهتمام جادامير بالبنية الحوارية للفهم *la structure dialogique de la compréhension*، وهي بنية ترتد في أصولها إلى الفلسفة السقراطية التي تقضي كل تعسف في الحكم وتمصب للرأي... تلك الفلسفة التي توظف فينا وعينا بجهلنا وبمحدودية معرفتنا ونسبتيها... وتعلمنا أيضًا أن الحقيقة تنفتح دائمًا على وجهات نظر أخرى<sup>(٣٧)</sup>.

فالحوار الحقيقي يتأسس إذن في نظر جادامير على تركيز المتحاورين اهتمامهم على موضوع محاورتهم فقط وسعيهم إلى استخراج حقيقته.. فالحوار هو عقد تواصل مع الآخر بأن نمنح رأيه اهتمامًا خاصًا ونلج إلى فكره لنفهم لا الفرد في ذاته وإنما ما يقول. من هنا كان الفهم حسب جادامير هو الوصول إلى تفاهم وإلى اتفاق، بل إنه يؤكد أن "الفهم هو قبل كل شيء تفاهم"<sup>(٣٨)</sup>، هو تفاهم *entente* مع الآخرين من شأنه أن يقضي بنا إلى تعديل بعض مواقفنا وأحكامنا وأن يطور فهمنا لمختلف القضايا ويثريه ويعمقه.

فهذا الحوار الذي يقضي إلى الفهم والتفاهم، هو حوار متعدد الأبعاد، متنوع الأشكال. هو حوار الإنسان مع ذاته وحواره مع الآخر وحواره مع الوجود والتاريخ والعالم عبر تلك النصوص التي يستدعيها ليحاورها وهو يؤولها أو يؤولها وهو يحاورها.

فاللغة إذن باعتبارها صفة هذه البنية الحوارية للفهم، وبصفتها سمة مميزة أيضًا للممارسة التأويلية، تغدو هذه اللغة تبعًا لهذا كله، علامة تحقق تاريخية الإنسان وتفتح له بفعل التأويل مختلف إمكانات المعنى التي يتكتم عليها وجوده ويلتحف بها في هذا العالم.

إن هذا التصور الفينومينولوجي والأنطولوجي للغة أفضى بجادامير، في الأخير إلى اعتبار أن "التأويل ذو الطابع اللغوي هو شكل التأويل بامتياز. فلذلك نلغيه أيضًا عندما يكون موضوع التأويل أثرًا فنيًا تشكيليًا أو موسيقيًا أي ليس بالضرورة ذا طبيعة لغوية - نصية"<sup>(٣٩)</sup>. وينتهي جادامير تبعًا لذلك إلى الإقرار بأن صفة الكلية أو الشمولية هي الصفة المشتركة والمتبادلة بين الظاهرة اللغوية والظاهرة الهرمنيوطيقية، يقول: "لئن أفضى بنا تحليل الظاهرة الهرمنيوطيقية إلى أن نجد أنفسنا في مواجهة الوظيفة الكلية للغة (أو العنصر اللغوي)، فإن الظاهرة الهرمنيوطيقية وقد انكشفت في طابعها اللغوي تكتسب هي نفسها دلالة كلية شاملة"<sup>(٤٠)</sup>.

لقد مكنتنا إذن النظر في هذا المسار التاريخي لمفهوم الهرمنيوطيقا في الثقافة الغربية من الوقوف على أصل المفهوم ونشأته ثم لحظات تطوره الدلالي والفلسفي بالاعتراف إلى أبرز التحولات والمنعطفات الحاسمة التي شهدتها عبر تاريخه.

وكشف لنا استقصاء تاريخية المفهوم مدى تعقد مسألة الهرمنيوطيقا وتنوعها وتشعبها. فلكل مرحلة تاريخية تصورها الخاص للمفهوم ودلالته وقضاياها وهو تصور يستند إلى خصوصية الإطار الفلسفي الإيتيمي الذي يسم تطور هذا المصطلح.

فمن الدلالة الإيتيمولوجية الكاشفة عن معاني الشرح والتعبير والترجمة إلى اكتساب دلالة التأويل المرادف لفعل التفسير. ذلك أن الفضاء الديني واللغوي الذي احتضن نشأة المفهوم من خلال الاشتغال على النصوص المقدسة والنصوص الأدبية الرسمية طابق بين دلالاتي التفسير والتأويل وأفرز هرمنيوطيقا لاهوتية وفيلولوجية تعتنى خاصة بتحديد قواعد التفسير وتقنياتها. ومن هنا كان الطابع المعياري صفة مميزة لهذه الهرمنيوطيقا التقليدية.

وفي العصر الحديث، شهدت الهرمنيوطيقا أولى تحولاتها الكبرى من خلال ما عرفته من فعل تأسيس على يدي شلايرماخر. فتحول موضوع الهرمنيوطيقا من مجرد البحث عن المعنى في نص مخصوص ومجال محدود وبقواعد في التفسير مقننة مضبوطة إلى النظر في مسألة الفهم وشروطه التي تعصنا من الوقوع في سوء الفهم. وبذلك غدت الهرمنيوطيقا مع شلايرماخر "فن الفهم". وحاولت من خلال تحديد بعض مبادئ التأويل وشروط الفهم وتوسيع مجال الهرمنيوطيقا أن تنزع منزعا علميا "موضوعيا" قصد بناء هرمنيوطيقا عامة. وتدعمت هذه النزعة الموضوعية والعلمية مع ديلتاي الذي أصل الطابع الإستيمولوجي للهرمنيوطيقا. فقد أصبحت الهرمنيوطيقا تعبيراً عن الحياة وغدا الفهم قرين التجربة النفسية للذات والآخرين.. لقد تمثل مشروع ديلتاي في سعيه إلى أن يجعل من الهرمنيوطيقا منهجا لعلم التاريخ خاصة ولعلوم الفكر عامة.

وصارت الهرمنيوطيقا الرومنطيقية أو الحديثة مع شلايرماخر وديلتاي "مشكلا فلسفيا" من خلال ما أثارته من قضايا في الفهم والتأويل دقيقة.. ومع هايدجر تشهد الهرمنيوطيقا إنقلابا فينوميولوجيا تتحول بمقتضاه من كونها نمط معرفة إلى نمط وجود، وتنقل السؤال تبعا لذلك من سؤال المنهج إلى سؤال الكينونة أو الـدزاین.. وتأثر جادامير بمبادئ أستأذه الفينوميولوجية وتصوره الأنطولوجي للفهم واللغة، ويضع من خلال كتابته التنظيرية أصول فلسفته الهرمنيوطيقية ليكون بذلك مؤسس الهرمنيوطيقا المعاصرة. لقد أضحت الهرمنيوطيقا مع جادامير أنطولوجيا للفهم، وغدت نظرا فلسفيا في إمكانات الفهم ذاته وشروطه التاريخية والأنطولوجية خاصة.

### III- في حضور المفهوم / المصطلح في الثقافة العربية:

إن المقصود من حضور المفهوم في الثقافة العربية هو تلك الآليات اللغوية والصيغ التعبيرية والمسالك النوعية التي اعتمدت في صياغة المصطلح لحظة انتقاله من لغته الأجنبية الأصلية إلى اللغة العربية.

ولئن تطرق عديد من الباحثين في مجال الدراسات اللغوية واللسانية إلى مختلف الوسائل والطرائق التي تنمو بواسطتها اللغة العربية وتصطنع مصطلحاتها حسب خصائص هذه اللغة وإمكاناتها في تصريف رصيدها المعجمي وتوليدته وتجريده<sup>(1)</sup>، فإن هدفنا ليس مجرد الوقوف على طبيعة الوسيلة أو الآلية اللغوية التي تم بها نقل المصطلح في حد ذاتها (من دخيل ومعرب أو نحت واشتقاق وتوليد ومجاز...) بقدر ما نريد أن نلفت الانتباه إلى أهمية صياغة المصطلح ودوره في إنتاج النظرية<sup>(2)</sup>.

فاختيار مقابل عربي ما لمفهوم أو مصطلح معين لا يتم في اعتقادنا بصورة اعتباطية، وإنما الاختيار دليل وعي على أن ذلك المصطلح أكثر تناسبا ودلالة مع مضامين النظرية التي يحملها، وأكثر إجرائية في الكشف عن الرؤية الفكرية والفلسفية لمنهجية.

لذلك سنعمل على رصد الطرق اللغوية التي تشكل بواسطتها المقابل العربي للمفهوم الغربي Herméneutique من خلال بعض النماذج، ونحاول أن نقف على طبيعة ضرورة هذه المقابلات وهل استطاعت عبر مختلف مسالكها وآلياتها أن ترتقي في مراتب التجريد الاصطلاحي إلى مستوى المصطلح الذي يحظى بالاستقرار والاتفاق؟

إن شأن الهرمنيوطيقا شأن أخواتها من النظريات والمناهج والمقاربات العديدة والمتنوعة التي تند على الثقافة العربية تحت تسميات مختلفة تتجاور وتتجاوز حيناً وتتصارع وتتنافر حيناً آخر، حتى يستقر الأمر، إن آن له أن يستقر، على مصطلح جامع مانع.

في هذا السياق المصطلحي، يخطر جهدنا في الحقيقة. هو جهد يسمى إلى التعرف على دلالة المفهوم في أصوله الغربية أي في السياق المعرفي للثقافة التي أبدعته وأنتجته، وهذا ما حاولنا إنجازه في القسم الأول من البحث. وفي هذا القسم الثاني، ننظر في كيفية انتقال المفهوم الغربي إلى الثقافة العربية باعتبارها ثقافة متقبلة "مستهلكة" للمفاهيم، فنستوقف حينئذ على بعض التسميات أو المصطلحات لذلك المفهوم الوافد.

وليس من شك في أن كل مصطلح مقترح يمثل الشكل اللغوي الدال على رؤية صاحبه للموضوع وطريقة تصوره له. إننا نسمى إلى محاولة الكشف عن طبيعة الوضع الإستمولوجي "للمصطلح" في خطابنا النقدي العربي:

➤ كيف يتم اختيار مصطلح ما لجعله مقابلا عربيا لمفهوم أو مصطلح غربي؟  
➤ هل يكشف المصطلح لحظة اختياره وصناعته - عن مرجعية صاحبه الثقافية والفكرية؟

➤ إلى أي مدى تستطيع الترجمة بوصفها تأويلا، (كما يقول جادامير) أن تحافظ على صلاحيتها المعرفية في نقل دلالة المصطلحات الغربية وتعميقها؟ وتبعاً لذلك، ألا يؤثر ذلك في دقة دلالة المتصور وكيفية أدائه؟  
➤ ألسنا حين ننقل عبر آلية الترجمة مصطلحا معينا من لغة إلى أخرى نكون بالضرورة قد انتقلنا من سياق ثقافي خاص إلى سياق آخر مغاير للأول؟ ألا يكون حينئذ سؤال المطابقة مع الأصل أو المرجع مجرد وهم نصطنعه لتجاوز بعض عوائق خطابنا ومآزقه...؟

إن هذه الأسئلة وغيرها تعبر عن ذلك القلق المعرفي الذي يمكننا لحظة انشغالنا بمبحث الهرمينوطيقا. ولم تكن نبالغ البتة ساعة وسنا في مدخل مبحثنا بأن الخوض في هذا الموضوع في سياقنا الثقافي الغربي شبيه بالمتاهة! ولم تكن لنخرج منها حين انتقلنا الآن إلى سياق الثقافة العربية، وإنما الأمر اتخذ ألوانا أخرى من الصعوبة والتعقيد والإشكال، وكانت تلك الأسئلة التي أثرتنا مجرد ترجيع لها وأصداء. ولسنا نزع أننا سنجيب عن تلك الأسئلة من خلال ما نعتزم النظر فيه من أعمال بعض المفكرين والنقاد العرب ممن تعاملوا مع مسألة الهرمينوطيقا مفهوما ونظرية ومنهجيا في المقاربة والقراءة، وإنما هي أسئلة لا تروم الإجابة العجلى حسما للأمور وإنما هي تشير في الوعي هاجس البحث والاستقصاء، فتجعله متوثبا متحفزا دوما إلى المعرفة. فلقد علمنا الدرس الهرمينوطيقي مع هايدجر وجادامير، أن إثارة الأسئلة أفضل بكثير وأهم من الأجوبة أو انتظارها. فالسؤال في هذا الأفق الفلسفي فن ومغامرة، ويبحث دؤوب عن المعنى.

وليس لتلك الأسئلة من فضل أو مزية إذن، سوى أنها تبعث على مزيد تدبر للقضية الاصطلاحية في خطابنا النقدي وتبصر خصائصها وأبعادها. وهي مهمة تتجاوز بلا ريب طاقة الفرد الواحد وتستدعي بالمقابل تضافر الجهود وتكامل الاختصاصات وتعاون الجمعيات والمؤسسات العلمية المختصة في دراسة الظاهرة المصطلحية. فعملنا إذن لا يزيد عن مجرد إثارة القضية والدعوة إلى مزيد إنعام النظر فيها.

لذلك حاولنا أن ننظر في طبيعة الوضع الاصطلاحى لمفهوم Herméneutique في الثقافة العربية وما أثاره من قضايا من خلال محاور ثلاثة نماذج. وحرصنا على أن يكون اختصارنا دالا على لحظات متنوعة في ثقافتنا العربية وهي تحاور عبر هذا المصطلح الثقافة الغربية.

لذلك انطلقا مما بدأنا به في حدود اطلاعنا - أنه يمثل الصورة الأولى التي ارتحل فيها المصطلح من ثقافته الغربية إلى الثقافة العربية. فوسمنا هذه اللحظة بأنها لحظة تأسيس للمفهوم / المصطلح ونظريته في الثقافة العربية. وقد كان عمل الباحث والمفكر نصر حامد أبوزهد الموسوم بـ

"الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" هو مدار النظر في هذه اللحظة الأولى. وأما العمل الثاني، فقد كان اختيارنا له مبررا بالطرف التاريخي أو الزمني لظهوره باعتباره لاحقا للعمل الأول فشكل بذلك صورة أخرى في صياغة المصطلح وتطوره. غير أن هذه الصورة وإن اعتمدت تقريبا نفس الآلية اللغوية السابقة في التعامل مع المفهوم الغربي، فإنها كشفت عن حضور مرجعية أخرى مختلفة عن الأولى في ترجمة المصطلح، لتكون حينئذ إزاء حوار المشرق والمغرب داخل الثقافة العربية، أثناء حوارها مع منجزات الحداثة الغربية فكرا ومفاهيم ونظريات. ونقصد بهذا العمل كتاب "هرمنوتيك النثر الأدبي" لصاحبه سعيد علوش. واستعنا أيضا للنظر في تعريف المصطلح لديه بكتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة".

وأما العمل الثالث والأخير، فهو دراسة متكاملة متعمقة لم يعض على صدورهما سوى سنوات قليلة معدودة. وقد مثل هذا العمل شكلا آخر من أشكال حضور المصطلح ونموه. وهو اختيار له منطلقاته وخصائصه وأهدافه أيضا. ونقصد بذلك كتاب "نظرية التأويل" لصطفى ناصف.

والطريف أن مؤلفي هذه الدراسات هم أصحاب مشاريع فكرية ونقدية فاهتمامهم بالهرمنيوطيقا بغض النظر عن مدى الاختلاف بينهم في مقاربة المصطلح أو النظرية عامة، يتنزل ضمن شاغل ثقافي أعم وأوسع اتخذ صفة "مشروع" للقراءة.

من هنا تتفق هذه الأعمال في طابعها النظري وكأنها بذلك تريد أن تؤسس أو تؤصل نظريا ما أنجزته أو تعتزم إنجازه في مجال قراءة \* نصوص الثقافة العربية حسب اختصاص كل باحث واهتماماته الفكرية والأدبية والنقدية.

لقد سلكتنا في تقديم هذه الأعمال منهجا يجمع بين التحليل والمناقشة في آن واحد فينصهر تبعا لذلك وصف العمل وعرضه في ثنائيا المسألة والمناقشة تجنبنا للتكرار والإسهاب. وفضلنا استخدام عبارة مناقشة بدلا من النقد أو التقويم لاعتقادنا بأهمية المناقشة العلمية والموضوعية باعتبارها شكلا من أشكال المحاوراة المعرفية المنتجة، وضربا من ضروب المسألة النقدية البناءة. لقد أردنا أن تكون مناقشتنا منهجية اصطلاحية بالأساس، تهتم بالدرجة الأولى بالنظر في المقابل العربي للمفهوم الغربي والكشف عن الآلية اللغوية التي اعتمدت في نقل المصطلح أو صياغته، ثم نثير من القضايا ذات الطابع المنهجي أو المعرفي ما بدا لنا جديرا بالمسألة.

#### ١ - نصر حامد أبو زيد وقضية المصطلح: تفسير أم تأويل؟

إن أول عمل دشّن لحظة استقبال المفهوم الغربي Herméneutique في الثقافة العربية يتمثل في دراسة كان قد أنجزها نصر حامد أبو زيد بعنوان: "الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" وقد نشرت هذه الدراسة أول مرة سنة ١٩٨١ في مجلة نقدية أدبية راهنت منذ ظهورها عام ١٩٨٠ على الحداثة في الثقافة العربية، وهي مجلة فصول \*\*. لقد جعلت هذه المجلة من النهوض بالخطاب النقدي العربي من أهم أهدافها وذلك بإثرائه بأبرز منجزات الفكر الغربي المعاصر في مختلف الحقول المعرفية ولا سيما الفلسفة والعلوم الإنسانية ومناهج النقد الأدبي والمدارس اللسانية...، وما يتصل بتحليل النص والخطاب عامة. فلهي غريبا إذن أن تنشر دراسة أبي زيد في هذه المجلة التي حظيت باهتمام فريد ومتزايد لدى جمهور المثقفين والباحثين في مختلف أرجاء الوطن العربي.

لقد شكلت الدراسة إذن زمن ظهورها حدثا تأسيسيا في التعريف بنظرية غربية وتقديم أبرز أصولها ومبادئها إلى المثقفين العرب. ولئن أنجز الباحث دراسات تطبيقية عديدة في قراءة التراث العربي الإسلامي، فإن تلك المقالة المختصة بطابعها النظري، لا تزال تحظى بقيمة متميزة وما انك الباحثون والقراء بمختلف مستوياتهم يعتمدونها مرجعا أساسيا في موضوع التأويل وقضاياها.



غير أن هذه الريادة التي مضى عليها أكثر من عشرين سنة أو يزيد، لا تمنع من مناقشة استراتيجية صاحبها في الكتابة وفي تشكيل أصول النظرية عبر اختياره لجهاز اصطلاحي خاص تم اعتماده مقابلا عربيا للمصطلحات الغربية الأصلية، بل إنها لا تنفي أن يكون صاحبها نفسه قد تجاوز بعض ما جاء فيها على مستوى المفاهيم أو النهج أو الرؤية عامة.

لقد اختار أبو زيد لمقالته عنوانا دالا جمع فيه بين أصل التسمية العربية للمصطلح الغربي وهي "الهرمنيوطيقا" وفرع نهض بوظيفة البيان والتبيين لهذا المصطلح الجديد و"الغريب" عبر ضبط مجال اشتغاله وتحديد موضوعه فكان الجزء الثاني من العنوان "ومعضلة تفسير النص" تفسيرا وتفصيلا للجزء الأول.

ولئن لم يذكر الباحث مبررات اختياره عبارة "الهرمنيوطيقا" فإننا نعتقد أن ثقافته الفلسفية من ناحية وتكوينه اللغوي الأنجلو-سكسوني من ناحية أخرى، هما اللذان حددا له أسلوبا مخصوصا في التعامل مع المفاهيم الغربية وهو ما يعرف "بالدخيل" أو "المعرب". وذلك بأن يكتب المصطلح بالعربية مثلما ينطق في لفته الأجنبية الأصلية (الإغريقية) أو اللاتينية وما تطور عنها من لغات أوروبية حديثة كالألمانية والإنجليزية والفرنسية.

وفي الجزء الثاني من العنوان "معضلة تفسير النص" نستوقفنا فيه عبارتان: الأولى "معضلة" وهي عبارة نعتقد أن الباحث قد أفلح في اختيارها لأنها عبارة مكتنزة دلالتها بكل المعاني التي تسم التعامل مع النص في مجال الهرمنيوطيقا، بل إنها توحى أيضا بذلك الطابع الإشكالي في الموضوع نفسه وما فيه من مظاهر التعقيد والتشعب نظريا وإجرائيا، إلى درجة جعلت الكثير من الباحثين يقرون بصعوبة هذا البحث الذي يلج بصاحبه في غياهب القلق والحيرة والإرباك! وأما العبارة الثانية "تفسير" فلا نخال الباحث قد وفق في اختيارها بدلا من التأويل ودليلا عليه. فهل الأمر في هذا السياق المعرفي والاصطلاحي تفسير أم تأويل؟

انطلق الباحث في دراسته من محاولة ضبط موضوع الهرمنيوطيقا وتحديد نوعية القضايا التي تهتم بها، فأقر بأن "القضية الأساسية التي تتناولها 'الهرمنيوطيقا' بالدرس هي معضلة تفسير النص بشكل عام، سواء كان هذا النص نصا تاريخيا أم نصا دينيا"<sup>(١٠)</sup> ثم تدرج نحو تحديد مصطلح الهرمنيوطيقا عبر التمييز بينه وبين مصطلح آخر قريب منه هو مصطلح Exegesis، (أو Exégèse بالفرنسية) يقول: "مصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس). والهرمنيوطيقا—بهذا المعنى—تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح Exegesis على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية بينما يشير المصطلح الأول إلى "نظرية التفسير"<sup>(١١)</sup>.

فبغض النظر عما ذكر الباحث من حديث عن النشأة التاريخية للهرمنيوطيقا وأصولها الأولى، فإن الذي يعنينا هو ذلك التمييز الذي عقده بين مصطلح Exegesis وهو "التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية" أما الهرمنيوطيقا فهي "نظرية التفسير". فالفرق بين المصطلحين هو فرق بين ما هو إجرائي / تطبيقي والذي يختص به التفسير، وما هو نظري مجرد تختص به الهرمنيوطيقا.

فما مدى وجاهة هذا التمييز؟

لئن عد هذا التمييز من الناحية الإجرائية والمنهجية مقبولا، فإنه يبعث على الاحتراز ومزيد الضبط والدقة متى احتكنا إلى عيار العلم وشروطه المعرفية. ومرد هذا الاحتراز هو ذاك الغموض الذي ولده استعمال مفهوم "التفسير" في كلا المصطلحين، مما دعا بالباحث إلى تجاوز هذا الإحراج بالبحث عن سمة تمييزية بينهما وجدها في ثنائية التطبيقي والنظري. وستبين

فعلا أن استخدام مفهوم التفسير في هذه الدراسة سبب للباحث الكثير من الإحراجات النظرية والمفهومية سيعمل على تجاوزها في لاحق أبحاثه.

إن التمييز بين المصطلحين يتجاوز في نظرنا الفصل بين التطبيقي والنظري لأنهما يتداخلان بشكل من الأشكال في كليهما، وإنما يتعلق الأمر في نظرنا بطبيعة النصوص التي يشتغل عليها كل مصطلح. فمتى عدنا إلى أحد المعاجم المختصة لننظر في تعريف مصطلح (Exegesis) أو Exégèse (= التفسير) وجدنا ما يلي: "هو الشرح اللغوي والمذهبي لنص ما ووصفة خاصة لنص يمارس سلطة مثل النص المقدس أو النص القانوني"<sup>(١٠١)</sup>.

إن هذا التخصص هو الذي يميز في تقديرنا التفسير عن الهرمنيوطيقا. ذلك لأن الهرمنيوطيقا في تلك المرحلة اللاهوتية والفيلولوجية في تعاملها مع النصوص المقدسة تماهت دلالتها ووظيفتها مع معنى التفسير لاشتراكهما في نفس الموضوع واشتغالهما على نصوص من طبيعة واحدة. وتبعاً لذلك تطابق مفهوم التفسير Explication مع مفهوم التأويل Interprétation. غير أن الهرمنيوطيقا لم تبق مقيدة بطبيعة تلك النصوص الدينية المقدسة خاصة، شأن التفسير Exégèse وإنما وسعت مجالها - كما رأينا ذلك في القسم الأول من هذا العمل - لتشمل جميع أنواع النصوص الأخرى والتي تتميز بطابع رمزي أساسا. واللافت أن الباحث كان واعيا بأمر اتساع دلالة الهرمنيوطيقا باتساع موضوعها لكنه لم ينتبه وهو يشير إلى ذلك أنه ينقص ما كان قد جعله سمة مميزة لها وهو الطابع النظري الصرف، بأن أضاف إليها سمة التطبيق أيضا، يقول: "وقد اتسع مفهوم المصطلح [الهرمنيوطيقا] في تطبيقاته الحديثة، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية..."<sup>(١٠٢)</sup>.

لقد طفق الباحث ينظر في مسألة التفسير في التراث العربي من خلال تفسير النص القرآني وتوقف على "تلك التفرقة الحاسمة بين ما أطلق عليه "بالتفسير بالمأثور" وما أطلق عليه "بالتفسير بالرأي" أو التأويل..."<sup>(١٠٣)</sup> وانتقل إلى بيان بعض وجوه الإشكال في تراثنا النقدي الحديث على المستوى التطبيقي خاصة. "فالنص الأدبي يتسع للعديد من التفسيرات التي تتنوع بتنوع اتجاهات التقاد ومذاهبهم"<sup>(١٠٤)</sup>، ويرى في "ثلاثية (المؤلف / النص / الناقد) أو (القصد / النص / التفسير) الإشكالية الحقيقية التي تحاول الهرمنيوطيقا الإسهام في تحليلها بالنظر إليها "نظرة جديدة تزيل بعض صعوبات فهمها وبالتالي تؤسس العلاقة بينها على أساس جديد"<sup>(١٠٥)</sup>.

لقد كانت وجهة الباحث في مقارنة مسألة الهرمنيوطيقا مركزة أساسا على النص الفني عامة والأدبي خاصة وكيف أنها تمثل نظرية جديدة من شأنها أن تفتح سبلا ومناهج أكثر نجاعة في تفسير النص الأدبي وتجاوز تلك الموائق التي اعترضت نظرية الأدب بمختلف تياراتها ومناهجها ابتداء من نظرية المحاكاة الأرسطية وصولا إلى البنائية مروراً بالرومانسية.

فالهرمنيوطيقا من هذا المنطلق هي البديل النظري والمنهجي في تجاوز معضلة تفسير النص. لذلك شرع في تقديم مبادئها وأصولها كما تشكلت مع شلايرماخر وديلتاي ثم هايدجر وجادامير وصولاً إلى بتي E. Betti وهرش D. Hirsh وريكور. وكما انطلق الباحث من اعتبار الهرمنيوطيقا "نظرية التفسير"<sup>(١٠٦)</sup>، انتهى أيضا بعد عرض وتحليل بعض مراحل تطورها وتلك التحولات الفلسفية التي شهدتها عبر مسارها التاريخي في الفترة الحديثة والمعاصرة إلى أنها "علم تفسير النصوص"<sup>(١٠٧)</sup> أو "نظرية التفسير"<sup>(١٠٨)</sup>.

فكيف نفهم إذن حرص الكاتب على استعمال عبارة التفسير\* بدلا عن التأويل في تعريف الهرمنيوطيقا رغم ما أثارته من لبس وغموض وإحراجات في بعض المواطن من الدراسة؟

وبالمقابل، نلاحظ أن الباحث لما أعاد نشر دراسته في الكتاب المذكور، ذكر في مقدمته على سبيل التعريف بها ما يلي: "تتناول هذه الدراسة بالتحليل والشرح نظرية تأويل النصوص- الهرمنيوطيقا- وتاريخها في الفكر الغربي الحديث بدءاً من القرن السابع عشر حين انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علماً مستقلاً بذاته يناقش عملية الفهم وآليات التأويل والشرح..."<sup>(١٧)</sup>. فاللافت هنا هو تعريف الهرمنيوطيقا بأنها "نظرية تأويل النصوص" ثم غياب مفهوم التفسير واستدعاء مفاهيم أخرى كالفهم والشرح!

فهل هو مجرد ترادف بين مفهومي التفسير والتأويل إلى درجة التطابق والتماهي بشكل يجعل حضور أحدهما سبباً في غياب الآخر؟ أم إن الأمر يكشف عن تطور في وعي الكاتب بمسألة الهرمنيوطيقا وقضاياها جعله يراجع مفهوم التفسير ويستبدله بالتأويل كما هو واضح جلي في جميع كتاباته اللاحقة؟!

قد يكون الأمر هذا وذاك في الوقت نفسه، ذلك أن الباحث نلفيه في أحد أبحاثه يعيد إثارة قضية الفصل بين التفسير والتأويل في الثقافة العربية الإسلامية ويرى أنها من الأفكار الشائعة التي يجب إعادة طرحها ويدعو بالمقابل إلى التوحيد بين المصطلحين باعتباره أصل العلاقة بينهما. يقول الباحث في كتابه "فلسفة التأويل": "من هذه الأفكار الشائعة المستقرة التي يمكن أن نعيد طرحها فكرة التفرقة بين التفسير والتأويل، وهي تفرقة تعلي من شأن التفسير وتنقض من قيمة التأويل على أساس من موضوعية الأول وذاتية الثاني (...). ولعل في ذلك كله ما يسمح لنا أن نتجاوز التفرقة الاصطلاحية المتأخرة بين التفسير والتأويل ونعود إلى الأصل وهو التوحيد بينهما"<sup>(١٨)</sup>.

ولئن كان لهذا الكلام - حسب رؤية الباحث طبعاً - ما يبرره ويسوغه من داخل النسق الفكري والعقدي للثقافة العربية الإسلامية وهي تتعامل مع النص القرآني خاصة، فهل الأمر كذلك قائم على مطلق التماثل والتطابق بين المصطلحين في الهرمنيوطيقا الغربية بمختلف مراحلها التاريخية واتجاهاتها الفلسفية؟

بل إنه يحق لنا أيضاً أن نتساءل، على سبيل السجال المعرفي، عن مدى مشروعية تلك المطابقة بين التفسير والتأويل داخل النسق الثقافي العربي الإسلامي نفسه وعن جدواها وقيمتها؟ لقد ذكر الباحث في موطن آخر أن استغراقه في البحث في موضوع التأويل وقضاياها أدى به إلى تعديل الكثير من الأفكار والمفاهيم "وخاصة المفهوم الرئيسي الذي تقوم عليه الدراسة وهو مفهوم التأويل"<sup>(١٩)</sup>، ذلك أن مراجعة المفهوم في ضوء تأصيل المعرفة النظرية ونضج أدواتها وتوسيع آفاقها هو الذي يقود إلى توظيف أكثر خصوبة للمصطلح وأوفر إنتاجاً نظرياً وإجرائياً. فلئن وعى الباحث بأهمية توسيع الأفق النظري والمعرفي لمصطلح التأويل الذي بنى عليه، مختلف أبحاثه اللاحقة، فغاب تبعاً لذلك مصطلح التفسير، فإن الإشكال يبقى في نظرنا قائماً، ذلك أن القول بإرجاع المصطلحين إلى الوحدة الدلالية بينهما يحتاج إلى مناقشة، لأننا نعتقد أن الأمر ليس على هذه البساطة من تجاوز الفروق الدقيقة واللطيفة بين المصطلحات وإن تقاربت في الدلالة وتجلورت في المعنى - فلكل مصطلح تاريخيته ونسقه النظري الذي ينتمي إليه وفضاءه المعرفي الذي يشغل فيه.. وقد تتقاطع المصطلحات وتتداخل وتتكامل دون أن تنمهي أو تتماثل وتتطابق، لأنه متى تطابقت دلالة مصطلحين مطابقة كلية تامة صارت الحاجة إلى أحدهما كافية وداعية إلى الاستغناء عن الآخر!!

وهذا أمر نخاله لا ينطبق على قضيتنا الاصطلاحية في سياقنا هذا، لأن مفهومي التفسير والتأويل لهما خصوصيتهما وفاعليتهما في بنية الثقافة العربية الإسلامية. وهما مصطلحان، وإن تماثلا في البداية ثم تمايزا، فإن لهذا التمايز ما يحقق للتكامل بينهما في الكشف عن ظاهر المعنى في النص وباطنه..

ولعلنا نجد في اهتمام ريكور بهذه القضية ما يؤكد لنا قيمتها و خصوصيتها سواء في الثقافة العربية أو في الثقافة الغربية مع اختلاف الأطر المعرفية والتاريخية للقضية في كلا الثقافتين. لقد خص ريكور قضية العلاقة بين التفسير والفهم/ التأويل (باعتبار أن التأويل جزء مخصص من الفهم) بفصول محددة من كتابه "من النص إلى العمل"<sup>(١١٤)</sup>، وانطلق فيها من ذاك التعارض الذي أقامه ديلتاي بين التفسير والفهم/التأويل. وناقش ريكور هذه المقابلة الصارمة مناقشة علمية رصينة تدرج فيها في ضوء مفهوم دقيق للنص Texte من ناحية ومفهوم القراءة Lecture من ناحية أخرى إلى بيان العلاقة الجدلية والتكاملية بين المصطلحين والاستدلال عليها. وانتهى ريكور في أحد فصوله المذكورة إلى الإقرار بأهمية مفهوم القراءة باعتباره الفعل المحموس الذي تكتمل فيه وجهة النص وتوجهه "ففي صميم فعل القراءة ذاته، يتعارض مفهوم التفسير L'explication ومفهوم التأويل L'interprétation ويتصالحان إلى ما لا نهاية"<sup>(١١٥)</sup>. هو الإقرار إذن بعلاقة الجدول بين المصطلحين "الأخوين العدوين" يتعارضان ويتصالحان فتتكامل وظائفهما في تفجير إمكانات المعنى في النص والكشف عن دلالاته، ودون أن يمحي أحدهما في الآخر.. ذلك أننا نعتقد مع ريكور، أن علاقة التكامل بين المصطلحين لا تنفي بالضرورة مبدأ التمايز بينهما.

لقد أطلنا الوقوف مع هذه القضية لأنها بدت لنا قضية اصطلاحية جوهرية في مسألة الفهم والتعامل مع النص في مجال الهرمينوطيقا. لذلك سنكتفي في بقية المناقشة بإثارة بعض الملاحظات المنهجية أو المصطلحية بصورة سريعة وخاطفة وفي شكل نقاط يمكن توزيعها كالآتي:

• ففي حديثه عن شلايرماخر يشير الباحث إلى وجود جانبيين في النص هما "جانب موضوعي يشير إلى اللغة (... ) وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف..."<sup>(١١٦)</sup>، ويسمى الجانب الأول بالمستوى اللغوي أو التحليل النحوي والثاني بالمستوى التفسيري<sup>(١١٧)</sup>. في حين أن شلايرماخر يستعمل مصطلحين واضحين ودقيقين هما مصطلح "التأويل النحوي" *Interprétation grammaticale* ومصطلح التأويل التقني أو النفسي *Interprétation technique ou psychologique*.

• ويقول عن ديلتاي: "بدأ ديلتاي مما انتهى إليه شلايرماخر من البحث عن تفسير وفهم صحيحين في مجال العلوم الإنسانية"<sup>(١١٨)</sup>، في حين رأينا كيف أن ديلتاي يميز بين التفسير الذي هو منهج علوم الطبيعة والفهم أو التأويل الذي هو منهج علم التاريخ وعلوم الفكر.

• وأثناء تحليله لمبادئ الفهم عند ديلتاي لاحظنا تداخلا اصطلاحيا تجلّى في استعمال الباحث لبعض المفاهيم والمصطلحات التي تنتمي إلى الجهاز الاصطلاحي الجاداميري، مثل مفهوم الحوار<sup>(١١٩)</sup>، ومفهوم اللغة باعتبارها الوسيط المشترك<sup>(١٢٠)</sup>، ومفهوم الأفق / الآفاق كحديثه عن الأفق الراهن للمفسر أو التفاعل الخلاق بين النص وأفق المفسر<sup>(١٢١)</sup>، أو العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر.

• وفي ما يتصل بجادامير، لم نلاحظ اعتناء ببعض المصطلحات الأساسية في فلسفته الهرمينوطيقة، وقد يعود ذلك إلى اقتصار الباحث على التجوية الجمالية والفنية من مشروع جادامير الهرمينوطيقي. ولئن أثار هذا المشروع الفلسفي جدلا كبيرا بين الباحثين الغربيين وتعرض له العديد من الفلاسفة والمفكرين بالنقشة والنقد وتولّى هو الرد على بعضها مدافعا عن مشروعه ومفسرا بعض مبادئ فلسفته، فإن مناقشة الباحث لجادامير يدت لنا مناقشة أيديولوجية<sup>(١٢٢)</sup> تراوحت بين الضمور والصفور أو الخفاء والتجلي ولم تكن مناقشة تحتكم إلى المسائل الداخلي لبنية الخطاب الفلسفي والهرمينوطيقي لجادامير. فهي مجادلة من خارج النسق المعرفي، فكانت تبعا لذلك مناقشة أيديولوجية وليست سجلا فلسفيا إبيستيمولوجيا حول بعض قضايا التأويل الخلافة..

## ٢ - هرمنوتيك النثر الأدبي: بين نسخ المفهوم واستنساخ النظرية

يعد الأستاذ سعيد علوش من المهتمين بقضايا الحداثة في الأدب والنقد العربيين. وتدل مؤلفاته على تنوع اهتماماته وثراء تجربته- فهو فضلا عن صفته باحثا أكاديميا مختصا في مجال الأدب الحديث والمقارن، جمع أيضا بين الإبداع والنقد في مجال الرواية تحديدا، ويبدو أن كتابه "هرمنوتيك النثر الأدبي" بطابعه التنظيري يمثل مقدمة لمشروع نقدي في ذلك المجال.

إن غايقتنا من اختيارنا هذا الكتاب رصد بعض مظاهر التنوع في الصورة الاصطلاحية التي ظهر فيها المفهوم الغربي. وهذا التنوع في اقتراح المقابلات العربية ناتج بالضرورة عن تنوع في الأطر المعرفية والمرجعيات النظرية والفكرية التي يصدر عنها أصحابها، بل إن المصطلح المقترح ولا سيما في صيغته الدخيلة ينطق ويقصص بالمرجعية الأجنبية التي تأثر بها الباحث. فمن مرجعية أنجلو-سكسونية مع "نصر أبو زيد" (بالشرق) إلى مرجعية فرنكوفونية مع سعيد علوش (بالمغرب).

لقد اختار سعيد علوش أسلوب الدخيل في صياغة مقابل عربي للمصطلح الفرنسي Herméneutique وكتب هذا المصطلح بالعربية بالصورة الصوتية التي ينطق بها في اللغة الفرنسية "هرمنوتيك". وهو أسلوب- كما سنرى- يعتمد الباحث بكثرة في نقل مصطلحاته الغربية. وقد استعمل هذا المصطلح بصيغتين، فراوح بين "هرمنوتيك" و "هرمنوتيكي" في متن الدراسة. وقرن هذا المصطلح بعبارة "النثر الأدبي" على سبيل الإضافة الدالة على التخصيص، فندا عنوان الكتاب، "هرمنوتيك النثر الأدبي" موحيا منذ البدء بنزعة صاحبه إلى محاولة تأسيس نمط خاص من الهرمنوتيك يتعلق أساسا بمجال النثر الأدبي. ومن هنا كان في الحقيقة مصدر الإغراء في العنوان! فهو يثير فيك رغبة الاطلاع على محاولة تنظيرية في مجال لا يخلو من مظاهر التشعب والتعقيد، وأنها ستفتح آفاقا جديدة تحقق فعلا بعض معالم الحداثة المرجوة لخطابنا النقدي العربي... وتمضي في رحلتك كشفا واستكشافا، فإذا الأمر لا يعدو أن يكون وهما.. أو حلما! فما كنت تأمل أن يكون تأسيسا أو تاصيلا، لم يكن في الحقيقة إلا نسخا واستساخا أو ظلا لأصل ليس إلا!

انبنى الكتاب على تقديم أسند له الباحث عنوان "في المكونات الهرمنوتيكية للنثر الأدبي" وعلى تسعة فصول هي: ١- في الكلمات والأشياء/ ٢- في الحقيقي والنهجي/ ٣- في الظاهراتي والاستمولوجي/ ٤- في الدائرة الهرمنوتيكية/ ٥- في ثنائية السخرية/ ٦- في جدلية اللعب والرمز/ ٧- في الألفة والغربة/ ٨- في التأويل والتفسير/ ٩- في المستنسخات الهرمنوتيكية.

أراد الباحث أن يكون تقديمه لهذا الكتاب "تقدما على غير التقديم" إثارة وتشويقا وخروجا عن المألوف والعادة. فقد سلك في كتابة هذا التقديم مسلكا "إبداعيا"، فبدأ صوت الناقد/ المؤسس فيه خافتا أمام صوت المبدع المغامر بفعل الكتابة وفيها.. وإذا كنا لا نشك في أن الباحث له حس إبداعي وروائي لا مراء فيه، فإننا ننسأل: هل المقام، ونحن إزاء تقديم لنظرية في الهرمنوتيك، يسمح بكتابة شبيهة بالخواطر والتداعيات، تجعلك وأنت تتنقل بين فقراتها تشمر وكأنك تسير على رمال متحركة\*؟

فقد بدت الكتابة في هذا التقديم متقلبة متحررة من أصول المنهج والضبط والصرامة. هي كتابة من صميم "الغامرة" الروائية ولا تستقيم أن تكون مقدمة تأسيسية حاملة لعناصر المشروع فتضبط المفاهيم وتحدد الأصول والمنهج وتوضح الرؤية.. ولا نتكشف لنا عبارة "الهرمنوتيك" ودلالاتها إلا في الفقرة الأخيرة من هذا التقديم حيث تتحول لغة الكتابة من دورانها على ذاتها إلى لغة نقدية مفهومية تحاول تحديد موضوعها وضبط أطرها ومجالاته- يقول في هذا السياق: "ويبحث الهرمنوتيكي في التأويل، الذي يطبع بمشاكل ومناهج الدرس الأدبي، في علاقته الوثيقة بتقد النصوص، وقراءتها وفهمها في مرحلة أولى، وتجاوز مجرد نقد النصوص وتأويلها إلى تكوين نظرية

عامة للإنتاج<sup>(١٢٦)</sup>. فالذي يعنيها من هذا التعريف هو تحديد الهرموتيك في تأويل النصوص الأدبية خاصة وقراءتها وفهمها. ومتى أردنا مزيدا من الدقة، ورجعنا إلى كتاب "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" للباحث نفسه، نجد مصطلح "الهرموتيكية"، أي بإضافة تلك اللاحقة (بما النسبة مع تاء التانيث) في حين أنه استعمل "هرموتيك" مقابلا لـ Herméneutique في سرد المصطلحات الذي وضعه في خاتمة كتابه<sup>(١٢٧)</sup>.

يعرف الباحث "الهرموتيكية" تعريفا امتد على خمس ملاحظات أو دلالات، تقتصر منها على الاثنيتين الأوليين والمتصلتين بالهرموتيكية قديما وحديثا: "١- طريقة تأويل وتخرّيج، تدرس المبادئ المنهجية، في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها، وكشف أغوارها في التقليد القديم. ٢- [والهرموتيكية] حديثا، نظرية تأويل رموز، لغة أدبية، بوصفها كلا لعناصر ثقافية ما"<sup>(١٢٨)</sup>.

فما يلفت الانتباه مما تقدم من حد وتعريف "للهرموتيك" أو "للهرموتيكية" هو تأكيد الباحث على أن يجعل الهرموتيك باعتبارها نظرية تأويل يتعلق موضوعها بالرموز مطلقا وباللغة الأدبية تخصيصا بوصفها هي الأخرى لغة فنية رازمة.

ونلاحظ في هذا التخصيص الأول بجعل النص الأدبي / أو اللغة الأدبية هي الموضوع المباشر للهرموتيك، تخصيصا ثانيا يتحول فيه النص الأدبي إلى النص النثري تحديدا، وتبعاً لذلك يصبح تفسير الأدب مقتصرًا على التفسير النثري، يقول: "ومع هذا، فلا توجد هرموتيك عامة، أو قانون علمي للتفسير النثري، بل توجد نظريات مستقلة ومتعارضة، وفي تحديدها لقواعد التأويل"<sup>(١٢٩)</sup>، ومن هنا يأتي عنوان الكتاب "هرموتيك النثر الأدبي". فالباحث وجد في قول ريكور السابق (ودون أن يشير إليه أو يحيل عليه، وإنما تصرف في كلامه بأن أضاف عبارة النثري نعتا إضافيا "قسريا" إلى عبارة التفسير) سندا نظريا يشرع بمقتضاه ما ذهب إليه من محاولة لتأسيس هرموتيك خاصة بل أخص إن شئنا الدقة أكثر.

نعتقد أننا بهذا التحديد لعنوان الكتاب والكشف عن دلالاته ومرجعياته، وبما قمنا به من تعليق على ذلك التقديم، قد مهدنا السبيل إلى مناقشة العمل في متنه وفصوله. وفي الحقيقة، يطول بنا الأمر، لو رحنا نتابع فصول الكتاب ونحاورها به ناسئلهما فصلا فصلا، وما قد يترتب عن ذلك من تكرار... لقد وجدنا أن الكتاب بمختلف فصوله، أثار لدينا ثلاثة قضايا شكلت في الحقيقة صورة دالة عن بعض مظاهر أزمة الخطاب النقدي العربي:

أ- وهم التأسيس أو ثنائية الأصل والظل:

كنا قد ذكرنا أن الباحث سعى في دراسة التنظيرية إلى محاولة تأسيس نوع من أنواع الهرموتيك الخاصة وسمها بـ "هرموتيك النثر الأدبي". وإن كنا نشتم كل بادرة لتأسيس أي مشروع نقدي حدائي ينهض بخطابنا النقدي العربي ويطوره ويجعله يتجاوز مآزقه وعوائقه، فإننا غالبا ما نلاحظ عمق الهوة بين الطموح والإنجاز، وبين الحلم والواقع. فما كنا نأمل أن يكون إبداعا وأصالة وإضافة نكتشف أنه نسخ واستنساخ واتباع للآخر وترديد لأصواته ومفاهيمه ونظرياته- وأقصى الاجتهاد بعض التعديل بزيادة "عبارة" تبرر لنا الإغارة على فكر الآخر فننسب لأنفسنا ما هو في الأصل لغيرنا وهما منا بأننا نمارس فعل تأسيس نظري. وشتان بين أصل الشيء وظل! وشتان بين الصوت وصداه!

لقد حرص الباحث، وهو يؤسس لهرموتيك النثر الأدبي بضغط بعض الأصول النظرية الغربية، على أن يضيف نعت "الثنائي" أو "الثنائية" على أغلب عناوين فصول الكتاب والتي كانت تختزل بعض قضايا التأويل ومبادئ حسب خصوصية كل نظرية أو بالأصح حسب ما يومي بتلك الخصوصية، فعدت أغلب فصول الكتاب معنونة في متن الدراسة كالتالي: في الكلمات والأشياء الثنائية، في الحقيقي والمنهجي النثري، في الظاهراتي والإبستمولوجي النثري... بل إن

أغلب المنظرين الذين ذكرهم الباحث وحشدهم حشداً، من شلايرماخر وديلتاي وهوسرل وهابدرج وجانامير وريكور وغيرهم والذين حضروا من خلال مقولاتهم عن تأويل النص مطلقاً أو الفن أو الرمز أو من خلال جهازهم المفهومي والاصطلاحي الخاص كالكتاب والتجربة والتاريخ، ينقلبون إلى مجرد إطار شكلي يتحول فيه المفاهيم الأصلية، بفعل شبيه بالسحر، إلى صفة جامعة وهي النثر. فيصير الكاتب ناثراً وتخصص التجربة لتكون تجربة نثرية، وكذا التاريخ يتحول إلى تاريخ نثري، والفن والرمز والنص كلها تصير نثراً، حتى مفهوم اللعب بدلالته الفلسفية والأنثروبولوجية يتحول هو الآخر إلى نثر<sup>(١٣٧)</sup> لنكون حينئذ بالقوة وبالفعل، في مجال "هرمنوتيك النثر الأدبي" بامتياز!

وفي محاولته ضبط مفهوم الهرمنوتيك وموضوعه باعتبار أن ذلك يعد وجهاً من وجوه التأسيس النظري، عمد الباحث في ذلك إلى ترجمة بعض الفقرات لمبعض المنظرين الغربيين دون أن يحدد وجوه الإفادة منها أو إمكانات توظيفها<sup>(١٣٨)</sup>. وما ذكره أيضاً، من بعض مبادئ التأويل الهرمنوتيكي كالتأكيد على ثنائية الموضوعية والذاتية في عملية الفهم وما تضيفه مبادئ التأويل وقواعده من نزعة علمية ومنهجية، نجد أصولها عند كل من شلايرماخر وديلتاي، وإن لم يصرح بذلك، واكتفى بمجرد الاعتراض على "الحدوسات الرومانسية والاعتباطية متبينة العنصرين الذاتي والموضوعي معا"<sup>(١٣٩)</sup> وهو اعتراض مستوحى هو الآخر من نقد جانامير لبعض مبادئ الهرمنوطيقا الرومنطيقية. وما ذهب إليه في نفس الفصل من تمييز بين التفسير والتأويل وتأكيد على التكامل بينهما في التعامل مع النص النثري أو التجربة النثرية، ليصير التفسير تفسيراً نثرياً يهتم ببيان "الأثر الذي يخلفه مقصد التعبير وموجها القارئ إلى بعض التأويلات"<sup>(١٤٠)</sup> والتي تحصر وظيفتها في منح القارئ "مقتلحاً لفك الرموز النثرية"<sup>(١٤١)</sup>، هو في الحقيقة أصداء، بل هو ترديد لما ذكره ريكور في محاولته تحديد نوعية العلاقة الحقيقية بين التفسير والتأويل في ضوء تصور جديد ودقيق لمفهومي النص والقراءة<sup>\*</sup>، ولم يضف الباحث شيئاً سوى أنه زاد صفة "النثري" أو "النثرية" تخصيصاً لنوع الهرمنوتيك التي يطمح إلى "تأسيسها"<sup>١</sup>

إن هذه القضية الأولى بما تتضمنه من إشارات متعددة تضعنا على عتبة القضية الثانية وهي مسألة السكوت عن الإحالات والتغافل عن توثيق القول بذكر مصادره، وكأننا أضحيماً إزاء نسط جعبد من الكتابة النقدية.

#### ب- الكتابة الطامسة لمراجعها:

لقد هالنا الأمر وحيرنا تواتره وتكراره، وجعلنا نتساءل: ألا يمكن أن تمثل الظاهرة بحكم تواترها تقليداً مألوفاً في الكتابة النقدية، فيكتفى حينئذ بذكر اسم الفيلسوف أو المنظر في مكان ما من الفصل فيفقد تبعاً لذلك ترجمة بعض الفقرات أو المقاطع من هذا الكتاب أو ذاك، ودون الإشارة إلى ذلك، عملاً مبرراً ومشروعاً؟

إن الهاجس العلمي لدينا يدعونا إلى مدافعة هذا الأمر ورفضه، ذلك أننا نعتقد أن من شروط البحث العلمي دقة التوثيق وذلك بذكر المصادر والمراجع وإحالة الكلام المنقول أو المترجم إلى أصحابه. حتى يتميز صوت الباحث عن الأصوات الأخرى التي يستدعيها للسكن في نصه وقيم فيه أمه لوظيفة موسومة. أما أن يذكر الكلام تباهاً وعلي عوانه ودون نسبته إلى أصحابه فإنه يؤدي إلى اختلاط الأمر على القراء فلا يتيقن بما للباحث وما لغيره، ويجمع الكلام كله على أنه صادر من صوت واحد. هو مؤلف الكتاب!

كنا قد أشرنا في سياق القضية الأولى إلى مواطن كثيرة نقل فيها الباحث بعض أصول النظرية الهرمنوطيقية الغربية ودون أن يوثق لها توثيقاً علمياً رصيناً دقيقاً. ولما ندرى لماذا عدل الباحث على قيمته ونبوع صيته في مجال النقد الأدبي، عن التقيد بشروط الكتابة العلمية وضوابطها؟ أم إنه

أراد، باعتباره مبدعا في مجال الرواية، أن يبدع في مجال النقد فيكتب بطريقة منفلة ومتحررة من كل القيود والضوابط العلمية والمنهجية؟

إن هذه الأسئلة تكشف عن حيرتنا في تفسير هذه الظاهرة لأنها سجلت حضورها بصورة لافتة في جميع فصول الكتاب وبلا استثناء. فالباحث قد حشد في كتابه أسماء عديدة وقرن بين نظريات عديدة: فمن رواد الهرمونتيك بمختلف اتجاهاتها وتياراتها الفلسفية، إلى مؤسسي نظرية الأدب إلى علماء الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، وصولا إلى منطري التداولية. ومع ذلك، وهذا هو وجه المفارقة الأكبر، تذكر نصوص (جمل أو فقرات مترجمة) لهؤلاء وأولئك في مواطن متفرقة من الكتاب دون توثيقها وضبطها تمييزا لها عن كلام المؤلف نفسه.

#### ج- الدخيل والمصطلح النقدي:

إننا نجد أنفسنا في هذا السياق في مواجهة حرج ثانٍ. ذلك أن الباحث يعد من الذين اهتموا بمسألة المصطلحات الأدبية والنقدية ووضع في شأنها معجما خاصا<sup>(١٣٦)</sup>. بل إنه كشف في مقدمة هذا المعجم عن وعي بأزمة المصطلح في خطابنا النقدي العربي ومدى تضارب النقاد واختلافهم في استعمال المصطلحات، يقول في هذا الصدد: "وقد لاحظنا خلال عقد من الزمن، تضارب استعمال المصطلحات، بين ولادتها الأصلية، في مصادرها الأولى، وتنقلها على يد الأكاديميين / النقاد / المترجمين/ القراء العاديين..."<sup>(١٣٧)</sup>.

فهناك إذن وعي نظري وإجرائي بأهمية المصطلح في تأسيس الخطاب وما يعتري تناقله وتداوله أحيانا من اضطراب وتضارب يبعدان بالمصطلح عن دلالته أو ولادته الأصلية.

إن ما دعانا إلى إثارة قضية المصطلح مع الباحث سعيد علوش على ما ذكرنا من اهتمام ووعيه بالمسألة، هو تميز كتابته النقدية بكثرة استعمال الدخيل والعرب. فهناك احتفاء بالدخيل بصورة لافتة إلى درجة أننا نلغيه سواء مع هذه المصطلحات الجديدة التي لا يزال بريق الحداثة النقدية يتوهج فيها أو مع تلك المفاهيم التي بات وجود مقابلها العربي أمرا مستقرا في الخطاب النقدي العربي.

ألا تؤدي كثافة استعمال الدخيل إلى نوع من التبعية اللغوية للآخر ويحول متى اعتمد وسيلة وحيدة في النقل والترجمة دون الارتقاء بالمصطلح إلى مرتبة التجريد ومحاولة تأصيله. ثم ألا يمثل استعمال الدخيل بهذه الكثافة اللافتة إلى أن يكون مظهرا من مظاهر اغتراب المصطلحات في فضاءها النقدي الجديد أو ما سماه الأستاذ توفيق الزهدي بظاهرة "اغتراب المصطلحات"<sup>(١٣٨)</sup> ومن بين هذه المصطلحات الدخيلة التي استعملها سعيد علوش في دراسته فضلا عن مصطلحي الهرمونتيك والهميونتيكي، نذكر:

➤ الميثولوجي والميثية والميثي والميث<sup>(١٣٩)</sup>

➤ نوطات موسيقية، مقطّفات كاليفرافية<sup>(١٤٠)</sup>

➤ نهم اللعب، تيمعات، تيميات...<sup>(١٤١)</sup>

هذه إذن بعض القضايا التي بدت لنا قيمة بالمحاورة والمناقشة في كتاب "هرمونتيك النشر الأدبي" لسعيد علوش وإن إثارتنا لها إنما هو تعميق لروح المسألة العلمية وحفز على تجاوز ما يبدو وقتا أو نقصا في تبلور المصطلح أو عائقا أمام نضجه وتطوره.

#### ٣- نظرية التلويل لمصطفى ناصف: رغبة التأصيل ومازق الماثلة اللاتاريخية

يعد الباحث مصطفى ناصف من أعلام النقد العربي المعاصر. وقد أسهم بإنتاجه الوافر في إثراء الخطاب النقدي العربي وتطويره بمسألة بعض قضاياها ومطاراتها. فقد اهتم الباحث بمجال الأدب والنقد وجمع بين معالجة المشكلات النقدية النظرية من جهة والأعمال التطبيقية من جهة أخرى من خلال اشتغاله على نصوص أصيلة متنوعة شعرا ونثرا.



ويكشف هذا الإنتاج النقدي لمصطفى ناصف أنه صاحب "مشروع" نقدي تحديتي يتأسس على محاولة إعادة قراءة النص التراثي برؤية معاصرة تستأنس بمكتسبات المناهج الغربية المعاصرة وأدواتها النقدية في التحليل والقراءة. وهي قراءة تهدف إلى إخصاب التراث العربي وإثرائه بمساءلة أبرز قضاياها النظرية والنقدية وإعادة النظر في نصوصه الإبداعية ومحاورتها في ضوء آفاقها الحاضرة قصد تأصيل الحديث وتحديث التراث في آن.

في هذا الإطار الفكري والنقدي، يتنزل كتاب مصطفى ناصف "نظرية التأويل"<sup>(١٣٨)</sup> وهو كتاب اهتم فيه الباحث بقضية التأويل في الثقافة الغربية المعاصرة ولا سيما التأويل الفينومينولوجي من خلال أبرز أعلامه ورواده، مستطردا إلى بيان وضع التأويل في الثقافة العربية الإسلامية. لذلك اثبني الكتاب في هيكله العام على تعريف وتسعة فصول وخاتمة:

فقد نهض التعريف ببيان مضمون الكتاب إجمالا ومقصد الباحث منه. وأما الفصول فقد عرض فيها أبرز مبادئ نظرية التأويل الغربية الحديثة والمعاصرة وكما تشكلت أسسها المعرفية والفلسفية مع كل من شلايرماخر وديلتاي وهابيدجر وجانامير وريكور، وتخلل هذا كله أيضا ملاحظات هنا وهناك عن وضع التأويل في الثقافة العربية اتخذت شكل وقفين معقنين في فصلين متتابعين من الكتاب (هما السابع والثامن).

ولم تكن الدراسة مجرد عرض تاريخي استقرأ فيه الباحث نظام التأويل ووضعه المعرفي في كلا الثقافتين الغربية والعربية وإنما أثار العديد من القضايا وناقش بعض المعطيات والمسلمات وحاور في لطف حينما وفي عنف حينما آخر بعض المناهج والنظريات النقدية داعيا إلى تبني المنهج التأويلي الفينومينولوجي في قراءة نصوص تراثنا وثقافتنا، في أسلوب حماسي انفعالي أوقعه أحيانا في بعض المآزق أبرزها في رأينا مآزق المائلة للاتاريخية.

لن نناقش الباحث إذن في رؤيته الفكرية أو في اختياراته النظرية ولا سيما دفاعه بل دعوته إلى اعتماد التأويل الفينومينولوجي باعتباره البديل النقدي والمنهجي الأجدى والأنجع في تحقيق فهم أفضل لتراثنا ولثقافتنا المعاصرة، وإنما ستكون مناقشتنا موجهة أساسا إلى الكشف عن ذلك المآزق الذي قد يتورط فيه خطابنا النقدي العربي لحظة ينقاد بحكم الانفعال والحماس إلى التعالي عن خصوصية النسق المعرفي والإبستيمي لكل ثقافة وما تنتج من مفاهيم ومناهج ونظريات، يشبه إلينا أن لدينا في تراثنا ما يماثلها وينظرها فنقع حينئذ في لعبة "الأشباه والنظائر" وننتعالي عن التاريخ ونتجاوز شروطه وقوانينه بدعوى التأصيل، فنسقط تبعا لذلك في تلك المائلة للاتاريخية..

إننا نعتقد أن لكل نظرية نسقها المعرفي والثقافي العام الذي يحدد ملامحها ويؤكد شرعيتها وفعاليتها. وبانخراطها في مسار المعرفة الإنسانية تكون قد اكتسبت أيضا تاريخيتها.. ومن هنا تنفتح كل نظرية من ناحية أخرى، على نسيبتها وحدودها..

لقد اختار الباحث لكتابه عنوان "نظرية التأويل"، وإذا كان الموضوع الأساسي في الكتاب هو نظرية التأويل الغربية الحديثة والمعاصرة، فهل يعني ذلك أن نظرية التأويل هي المقابل العربي للمصطلح الغربي Hermeneutique أو Hermeneutics ؟

لئن لم يصرح الباحث في دراسته بذلك التطابق الدلالي بين المفهومين لعدوله عن استعمال المصطلح في لفته الأجنبية، فإنه راجح في تأدية دلالاته المفهومية بين مصطلح التأويل حينما ومصطلح نظرية التأويل حينما آخر. غير أن محافظة الباحث على استعمال المصطلحين بنفس الصورة وب نفس الدلالة في كلا الثقافتين الغربية والعربية، رغبة منه في تأصيل المصطلح، أحدث نوعا من التداخل المولد للغموض واللبس في بعض المواطن من الدراسة مما يستوجب النظر في السياق لرصد دلالة المصطلح ومرجعيتة.

انطلق الباحث من بيان أن "السؤال عن ماهية التأويل مهم لأنه يتصل بالمبادئ المنهجية اللازمة لشرح النصوص، وبخاصة النصوص المقدسة"<sup>(١٣٠)</sup> وتوقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي وكيف أن دلالتها ارتبطت "بتفسير ما ليس في طاقة الإنسان وتحويله إلى صورة مفهومة. وهكذا نجد في التراث القديم فكرة الأداء البشري لرسالة الآلهة" بل إنه يشير أيضا إلى تلك الدلالات المعجمية الأولى لعبارة التأويل باعتبارها تدل على معاني "المنطق المسموع والشرح والترجمة"<sup>(١٣١)</sup>. فهذا التعريف إذن "للتأويل" هو ما يطابق المصطلح الغربي بدلالته القديمة.

وأثناء تعرضه للحديث عن التأويل في مرحلته التاريخية الحديثة والمعاصرة ولا سيما التأويل الفينومولوجي والأنطولوجي كما تشكلت أصوله ومبادئه في الفينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية فإنه يستعمل حينئذ مصطلح "نظرية التأويل" وهذه نظرية تأسست على مبدئين متقابلين هما: "واقعة فهم النص، والسؤال الأهم عن الفهم نفسه"<sup>(١٣٢)</sup> ومن هنا كانت نظرية التأويل هي دراسة من هذا الطراز. الثاني، تحاول أن تربط معا مجالين اثنين: السؤال عما يحدث في واقعة فهم النص والسؤال عن ماهية الفهم ذاته بمعناه الأصلي الوجودي...<sup>(١٣٣)</sup> ولما كانت ظاهرة الفهم تمتد إلى ما وراء شرح النصوص، والعناية بها هي في الواقع عناية بكل الأنظمة الإنسانية، كانت نظرية التأويل المعاصرة تبعا لذلك دراسة تهتم بـ"فهم أعمال الإنسان تجاوز الأشكال اللغوية للتفسير، ومبادئها يمكن استخدامها في توضيح الأعمال المكتوبة والأعمال الفنية معا. وتبعا لذلك كانت نظرية التأويل شديدة الأهمية بالنسبة لكل العلوم الإنسانية وتفسير كل ما يقوم به الإنسان..."<sup>(١٣٤)</sup>

لقد حاول الباحث أن يرصد التطور الدلالي لمصطلح التأويل / نظرية التأويل في الثقافة الغربية مما كشف عن وهي بتنوع طرائق التأويل واختلاف منظوراتها عبر تطورها التاريخي (ديني، فيلولوجي، لغوي، علمي- منهجي، فينومولوجي...)، غير أن فكرة التأصيل الراسخة في كيان الباحث شكلت آلية ذهنية متحكم في طريقة تفكيره عامة ورؤيته لموضوع التأويل خاصة. ذلك أنه كلما توقف عند لحظة تاريخية ما لتحديد دلالة المفهوم إلا وقادته نزعة التأصيل تلك إلى استعمال آلية المقايسة أو المقارنة بحثا عن التماثل والتناظر، فيسقط الخطاب تبعا لذلك في مأزق المعادلة اللاتاريخية!

والأمثلة في هذا السياق الاصطلاحي متعددة. ولكن سنكتفي بضرب مثل دال يكشف كيف أن الباحث يستعمل نفس المصطلح "التأويل" أو "نظرية التأويل" لبيان وضع التأويل في الثقافة الغربية أو في الثقافة العربية، مما جعله وهو ينتقل من ثقافة إلى أخرى عبر استعماله لنفس المصطلح لا يشعر بأي اختلاف أو مغايرة بل كأنه يترحل بالمصطلح داخل نسق ثقافي واحد متجانس! فقد حاول الباحث أثناء حديثه عن نشأة المفهوم في الثقافة الغربية أن يحدد أصل ظهوره مع التفسيرات الدينية باعتبارها "أقدم الاتجاهات وأوسعها انتشارا"<sup>(١٣٥)</sup>، وسمى إلى محاولة ضبط دلالة كلمة "التأويل" بارتباطها "على الخصوص بفكرة البحث عن المعنى العميق الخفي والتعامل مع الجانب الرمزي الذي يحتاج إلى أدوات خاصة"<sup>(١٣٦)</sup> وحدد النشأة التاريخية في هذا الفضاء الديني، بتفسيرات العهد القديم ورأى أن كلمة التأويل "ترجع إلى العهد القديم وقواعد التعامل مع التوراة وبصورة مباشرة في بناء الكلام على سبيل الاستئناف والربط يقرن على سبيل التطبيق والتعامل بين سياق التفسير التوراتي وسياق التفسير الإسلامي وكيف أن التأويل في هذه المرحلة كان في كمال السياقين بحثا عن القواعد وتأصيلها، يقول: "وقد رجع علماء التفسير في الإسلام إلى آثار اليهودية والمسيحية، وتراكمت الملاحظات الكثيرة التي يراد بها تأصيل القواعد..."<sup>(١٣٧)</sup>، ومن هنا طلق يرصد ظاهرة التأويل في بعض نصوص الثقافة العربية الإسلامية كما تجلت مع تأويل القرآن وتأويل الشعر وشرحه وتأويل النحو وأصول الفقه. وينفس الصورة السابقة في الانتقال والخلص، يعود الباحث إلى مواصلة الحديث عن وضع التأويل في الثقافة الغربية في مرحلتها الحديثة والمعاصرة

باستعمال نفس المصطلح وهو "التأويل" دون أن يشير إلى تحول من نسق معرفي ثقافي خاص إلى نسق آخر أو تلميح إلى وجود اختلاف نسبي أو فرق تاريخي معين ينبغي الانتباه إليه وإنما يتم الانتقال بالمقابل بالتأكيد على وجود رابطة مشتركة مهما كان نوعها تبرز هذا التواصل أو الاتصال وتؤكدته! يقول في هذا السياق من التلخيص من الحديث عن وضع التأويل في التراث العربي إلى بيان وضعه في الثقافة الغربية الحديثة والمعاصرة: "ومن الممكن أن نلاحظ تصورات أخرى لفكرة التأويل في التراث العربي من خلال التشوق إلى تطعيم القياس والاستقراء بمبدأ الأريحية أو الذوق هذه الأريحية التي نرى بعض أصدائها عند ولهم دلتني الذي احتفل بالبحث عن المبادئ الملائمة للعلوم الإنسانية..."<sup>(117)</sup>

أليس الباحث هنا ووفق رؤيته التأصيلية، يماثل نظريا ومعرفيا بين وضع التأويل في الثقافة الغربية ووضعه في الثقافة العربية الإسلامية مخترقا خصوصية السياق التاريخي لكل ثقافة ومخترقا خصوصية نسقها المعرفي أيضا؟ أليست المائلة اللاتاريخية تبعا لذلك وبغض النظر عن نبيل المقاصد التي يسعى الخطاب إلى تحقيقها، مأزقا من مأزق الخطاب النقدي العربي الحديث؟

إن هذه المائلة الاصطلاحية لم تقتصر فقط على كلمة "التأويل" وإنما تعلقت أيضا بمصطلح "نظرية التأويل". ولئن تمحض المصطلح في سياق الدراسة للتعبير عن مبادئ نظرية التأويل الغربية في مرحلتها الحديثة والمعاصرة، فإن الباحث لم يتوان أيضا عن استعمال المصطلح في سياق الثقافة العربية دون أن يقع إمكانية الحديث عن وجود نظرية في التأويل عربية موضع مسالة! إن الحديث عن وجود نظرية تأويل في الثقافة العربية أمر ممكن إثباته أو نفيه ولكن بشرط الاستدلال على ذلك الإثبات أو ذلك النفي بإبراز مدى توفر شروط النظرية من حيث نظام المعرفة وشروط المنهج واستقرار الجهاز الاصطلاحي والمفهومي.

أما الحديث عن نظرية تأويل عربية وكأنها مصادرة أو تحصيل حاصل فهي مسألة في تقديرنا في حاجة إلى مراجعة نقدية وتدعو إلى مزيد من التدبر والاستقصاء والبحث.

إن الفصلين<sup>(118)</sup> اللذين خصهما الباحث للنظر في وضع "ثقافتنا والتأويل" يبين فيهما خصوصية مفهوم التأويل في الثقافة العربية الإسلامية وثرائه في مختلف فروع المعرفة في بنية هذه الثقافة بل إنه راح يوظف بعض مفاهيم النظرية الفينومينولوجية في التأويل (مثل مفهوم الحوار والجدل بين الماضي والحاضر وانصهار الآفاق والكشف عن المحذوف أو المسكوت عنه و اللامفكر فيه والفهم والتفهم وعلاقتهم بالتفسير والتجديد) مبرزاً أصداءها في الثقافة العربية الإسلامية ومدى فاعليتها في تطوير بناها وأنظمتها وفهمنا لنصوصها.

إننا لا نختلف مع الباحث في ضرورة قراءة نصوص الثقافة العربية الإسلامية القديمة أو الحديثة بمنظور تأويلي فينومولوجي معاصر توظف فيه المفاهيم والمصطلحات والأنوات النظرية كآليات تحليل في المقاربة والقراءة والتأويل. بل إننا نتفق مع الباحث تماما في أن هذا المنظور التأويلي المعاصر مفيد في تطوير ثقافتنا من خلال الكشف عن "المسكوت عنه" في نصوصها وإحسان قراءتها في ضوء انصهار الآفاق والجدل بين الماضي والحاضر وعبر أسلوب المسالة والمحاورة. غير أن ما نختلف فيه مع الباحث هو منهجه في مقاربة مسألة التأويل، ذلك المنهج الذي كان مدفوعا بغاية تأصيلية أوقعته في مأزق المائلة اللاتاريخية.

وتتجلى مظاهر السقوط في هذا المأزق سواء في مستوى المفاهيم والمصطلحات أو في مستوى التجارب والرؤى في مواطن عدة من الدراسة ولكن نكتفي بضرب مثلين يفصحان ويكشفان عن مدى تمكن آلية المائلة اللاتاريخية في بنية الخطاب النقدي لدى مصطفى ناصف.

ففي سياق الحديث عن دلالة المقصد لدى الناقد الأمريكي المعاصر هيرش وعلاقة مقصد المؤلف بالمعنى في النص، يرى الباحث في ذلك تماثلا مع ما هو موجود في التراث العربي سواء في شروح

الشعر أو في البلاغة العربية، يقول: "يتساءل هيرش عما تسأل عنه التراث العربي القديم\* في شروح الشعر. كانت شروح الشعر عندنا تحفل في المقام الأول بهذا التأمل الفيلولوجي والدقاع عنه ضد الخطأ والتحريف. هيرش يرى ما نراه البلاغة العربية وشروح الشعر العربي: المعنى صيغة لغة والمعنى محدد ثابت أصلي يولد من خلال اللغة نفسها ولا فرق بين مقصد المؤلف وهذا المعنى"<sup>(١١٩)</sup>. أما المثال الثاني فيتعلق ببيان ثراء التجربة التأويلية لدى المتصوفين. فقد وجد الباحث في إضافاتهم ومواقفهم "واشجة قريبة بينهم وبين الفينومونولوجيا"<sup>(١٢٠)</sup> فهناك تقارب وتشابه في المواقف والمبادئ بله تماثل في المفاهيم أيضا: "كان مبتدأ ثورة ( الفينومونولوجيا) هو إنكار التقابل بين الذات والموضوع وإنكار المسافة بين النص والمؤول. كان هذا نفسه همّ المتصوفين (... ) حارب المتصوفون الانفصال الشديد بين النص والقارئ على نحو ما فعل أهل الفينومونولوجيا، حارب المتصوفون فكرة المنهج الذي يقف بين النص والقارئ والذي يحول دون " تذوق " النص بكل قوته وثرائه. وكلمة التذوق عند الصوفية هي كلمة التجربة عند الفينومونولوجيين"<sup>(١٢١)</sup>.

إن مثل هذه النتائج تبرهن عما تؤول إليه المائلة اللاتاريخية من إسقاطات وأحكام غير منطقية ولا علمية فضلا عما تحدته من مغالطات مفهومية ومصطلحية بعزل المفهوم أو المصطلح عن الفضاء التاريخي والإبستيمي الخاص الذي نشأ فيه وزرعه بصورة قسرية تعمسية في فضاء معرفي آخر مفارق له وأجنبي عنه. فالتشابه أو التقارب في المفاهيم أو المواقف أو النظريات، لا يعني بالضرورة مطلق التعامهي والتماثل بشكل تنتمي معه حدود التمايز والاختلاف. وهذه الحدود للمعرفة والمنهجية متى وقع اعتبارها لا تلغي أيضا وبالمقابل منطق التحوار أو التفاعل القائم على التأثير والتأثير بين الثقافات بمختلف أنظمتها المعرفية وأجهزتها المفهومية والإصطلاحية. إن رغبة الباحث المغالية في التاصيل أوقعت في مزالق أخرى نتوقف عند بعضها بصورة موجزة وسريعة:

\* لأن إختار الباحث إنطلاقا من رؤية اصطلاحية تأسيسية مصطلح التأويل أو نظرية التأويل بدلا عن المصطلح العرب "هرمنيوطيقا" مثلا، فإنه لم يمنع ذلك من استعماله هذا المصطلح مرات قليلة. في سياق الفراسة، بل إن موقف التاصيل الذي إختاره الباحث لم يمكنه أيضا من العزوف نهائيا عن استعمال الدخيل اللغوي في مناسبات متفرقة ومع مصطلحات متنوعة شأن عبارات الآستطيقا والوصي الآستطقي ودبالكتهك وسميولوجيا وفينومينولوجيا وطوبوغرافيا وغيرها...، مما يدل أن مسألة التاصيل الاصطلاحي لم تستقر لدى الباحث بصورة نهائية وشاملة.

\* إن موقف التاصيل أيضا أدى إلى اعتماد ترجمات لا تراعي خصوصية المتصور أو المصطلح في لغته الأجنبية، مما جعل الترجمة وفي ظل غياب المقابل الغربي لا ترتقي إلى مستوى رفيع وبلوغ في أداء تلك الدلالة النظرية المكتنزة التي يتضمعن المصطلح. فاستعمال عبارة "التأويل الفقهي"<sup>(١٢٢)</sup> بوصفه مقابلا للمصطلح الأجنبي (الغائب في نص الناقد طبعا) herménéutique théologique، أو استخدام عبارة "نظرية عامة"<sup>(١٢٣)</sup> مقابلا لمفهوم herménéutique générale. نعتقد أنها مقابلات تفقر إلى مزيد من الدقة لتتناسب أكثر دلالة المصطلح الغربي ومعناه..

\* إن نبرة الحماس التي وسعت أسلوب الكتابة النقدية من بعض المواطنين في الدراسة دلت على حضور الذات الكاتبة عند ناصف وهي تخترق خطابها النقدي الواصف، فتدخل تبعا لذلك الإبتيمولوجي بالأبديولوجي والعلمي بالقيمي / الأخلاقي. وقد تجلى هذا الأمر مثلا في دفاعه عن تقاليد التفسير الديني وتكريط مبادئه وفوائده إلى درجة امتزج فيها الخطاب بنزعة وعظية إرشادية"<sup>(١٢٤)</sup>، بل إن التأويل وفق هذا النسق من التحليل يصير مرادفا لبعض القيم الأخلاقية

والدينية كقوله مثلا "التأويل في ثقافتنا يذكر بالخشوع..."<sup>(١٧٧)</sup>، أو قوله أيضا "التأويل استقامة النفس. التأويل يصدر عن التقوى، من لا تقوى له فلا حق له في التأويل..."<sup>(١٧٨)</sup>.  
وبالمقابل فإن هذا التحمس لتقاليد التفسير الديني سواء في الثقافة الغربية أو في الثقافة العربية الإسلامية يؤدي إلى بيان تهاافت المناهج والنظريات النقدية الأخرى بله تهجينها والسخرية منها باستعمال لغة نقدية لا تتناسب مع خصائص اللغة النقدية العامة، كقوله: "تقاليد التفسير الديني ما تغتأ تحذرك من مقبلة السرف..." سرف التعلق بالشكل... مناداة القارئ هي شعيرة التفسير الديني المنسية وسط التسلط المائل والملق العجيب الذي يسمى أحيانا باسم نظرية التلقي أو التشرحيات الكثيرة المبتة..."<sup>(١٧٩)</sup>.

إن هذه الملاحظات النقدية غايتها مناقشة النص النقدي ومساءلته ومحاورته بالكشف عن بعض العوائق التي اندست في ثناياه وعطلت تبعا لذلك تحقيق مقاصده وأهدافه. وهي مساءلة ينبغي ألا تحجب عنا قيمة الكتاب المعرفية والنظرية وما كشفه صاحبه فيه من وعي حصيف دقيق وإلمام واسع جامع بقضايا التأويل في الثقافة الغربية وفي الثقافة العربية على السواء.  
لقد كشف كتاب مصطفى ناصف "نظرية التأويل" عن نمو مصطلح Herméneutique أو herméneutics وتطوره داخل الثقافة العربية، ذلك أن عبارة "نظرية التأويل" بوصفها مقابلا عربيا للمتصور الغربي تمثل مرتبة متطورة من مراتب التجريد الاصطلاحي. فالمصطلح في ما يرى الأستاذ عبد السلام المدي يمر في نموه بمراحل ثلاث: مرحلة الدخيل وهي مرحلة التقبل الجملي للمتصور مبنى ومعنى فمرحلة تفجير المصطلح ويتم فيها اختيار صيغة تعبيرية متعددة الكلمات لأداء دلالة المصطلح ثم تأتي المرحلة الثالثة والأخيرة وهي مرحلة التجريد والتي يعمد فيها العقل بقرنته التأليفية إلى اشتقاق الصورة الذهنية المفردة في غير إسهاب تحليلي " تلك إذن مراحل الترقى نحو صوغ المصطلح التألفي: أولها تقبل ثم تفجير فتجريد"<sup>(١٨٠)</sup>. وقد قدم الباحث أمثلة متعددة ودالة من قديم اللغة وحديثها تبرز بوضوح وإقناع على صلاحية هذا القانون (قانون التجريد الاصطلاحي) وانطباقه على جميع اللغات الإنسانية وفي مختلف حقباتها التاريخية مما يشرع اندراجه "وبلا تردد ضمن منظومة الكليات"<sup>(١٨١)</sup>.

واستنادا إلى هذا القانون الاصطلاحي، نلاحظ أن المقابل العربي للمصطلح الغربي، وفي حدود النماذج التي اعتمدناها، قد مر بمرحلتين اثنتين هما مرحلة التقبل المباشر بالدخيل من خلال مصطلحي "الهرمنيوطيقا" و"هرمنوتيك"، ومرحلة التفجير وذلك بتفكيك المفهوم إلى عبارة تحليلية هي "نظرية التأويل".

فهل استطاع المصطلح في الثقافة العربية ومن خلال الدراسات اللاحقة والمهتمة بالتأويل في سياقه الغربي خاصة، أن يتجاوز مرتبة التفجير إلى منزلة التجريد؟ يصعب في الحقيقة الحسم في هذا الأمر الآن. ولكن تبقى مزبة هذا السؤال في إشارة الاهتمام بمسألة الوضع المعرفي والاصطلاحي لهذا المتصور في الثقافة العربية.

فالواقع الآن، وحسب ما اطلعنا عليه من الدراسات العربية المتفرقة، يكشف أن الاختلاف في استعمال المقابل العربي المناسب والدقيق للمصطلح الغربي، مازال سائلا مما يبرر أن أمر استقرار المفهوم في الأنهان لا يزال أيضا في مرحلة التمثل والتشكل.

فلمل حضور إشكالية التأويل في الثقافة العربية بخصوصية إطارها المعرفي والفكري والتاريخي من جهة، وحدائث الاهتمام في الدراسات العربية المعاصرة بنظرية التأويل الغربية بكل ما تحمله من مظاهر التعقيد والتشعب من جهة ثانية، أسهما وبشكل كبير في تحديد المعالم الراهنة للوضع الاصطلاحي للمتصور الغربي. وهي معالم قائمة على المنازعة أو المراوحة بين المرحلتين الأوليين من مراحل التجريد الاصطلاحي. فأغلب الدراسات النقدية والفكرية تراوح في استعمالها بين صيغة

الدخيل أو المررب من خلال استعمال مصطلح "الهرمينوطيقا" (حسب النطق الإنجليزي Hermeneutic/s) أو مصطلح الهرمينوطيقا (حسب النطق الفرنسي Herménautique)، وصيغة التأصيل الاصطلاحي التي تمثلها مرحلة تفجير المصطلح وتفكيكه وذلك باستعمال صيغ تعبيرية تحاول تأدية الدلالة الاصطلاحية والمفهومية في المتصور الغربي. ومن هنا تعددت التعريفات والمصطلحات وتوزعت بين "نظرية التأويل" و"فن التأويل" و"علم التأويل" و"فلسفة التأويل". وهناك مصطلح آخر راج تداوله واستعماله في بعض الدراسات العربية أيضا، ووجد فيه أصحابه من دلالة التأصيل والفصاحة ما لا يوجد في تلك الصيغ "الهجينة والثقيلة"<sup>(١١٠)</sup> من الدخيل؛ وهذا المصطلح هو "التأويلية". وهو مصطلح يمتاز في درجة الاستعمال كثافة الحضور مصطلح "الهرمينوطيقا"، بل إنهما يستعملان في كثير من الدراسات جنباً إلى جنب على سبيل الترادف والاستبدال أحيانا مع ما يوجد بينهما على صعيد العبارة من تنافر بين ما هو أصيل وما هو دخيل كما أشار إلى ذلك الباحث عيد الملك مرتاض في مقاله المذكور.

وقد يكون لهذا المصطلح من حيث صيغته اللغوية (مصدر صناعي) ودلالته التعبيرية المكتنزة والحاملة للشحنة المفهومية للتصور الغربي ما يهيوه لأن يكون أكثر من غيره، وفق ما هو متاح ومتوفر إلى حد الآن، مجسداً لمرحلة التجريد الاصطلاحي.

ولعل الباحثين المهتمين بمجال اللسانيات Linguistique وبمجال الاصطلاحية Terminologie ومجال المصطلحية Terminographie مدعورون أكثر من غيرهم، وفي ظل تضافر الجهود والاختصاصات المعرفية المختلفة والتي تتقاطع بشكل واضح جلي في مثل هذه المباحث المعقدة، إلى محاولة دراسة الوضع الاصطلاحي لعدد المتصورات الغربية والتي اقتضت ثقافتنا العربية المعاصرة بصور وأشكال لغوية وتعبيرية شتى مما يولد نوعاً من الإرباك والتداخل وعدم الاستقرار في مستوى المفاهيم والمصطلحات.

ولعل هذا ما نلسه ودرجات متفاوتة في الدراسات العربية المعاصرة التي تجمع في متونها بين مختلف الصيغ الاصطلاحية لتأدية المتصور الغربي. فجدد في دراسة واحدة مثلاً استعمال مصطلح الهرمينوطيقا والتأويلية وفن التأويل وعلم التأويل وفلسفة التأويل والنظرية التأويلية<sup>(١١١)</sup>.

وفي اللحظة التي ننتظر فيها ظهور مصطلح يتضمن من الاكتناز الدلالي والمفهومي ومن التجريد النظري والاصطلاحي ما يمهّد السبيل أكثر نحو استقرار أولي للمصطلح داخل الثقافة العربية، تفاجئنا بعض الدراسات الصادرة حديثاً بالعودة من جديد بالمتصور الغربي إلى مرحلة الدخيل وفي صورة "غريبة" أيضاً ودون أي تبرير معرفي أو اصطلاحي لاختيارها! فمن أحدث الدراسات التي اطلعنا عليها في مجال التأويل، دراسة فريد الزاهي بعنوان "النص والجسد والتأويل"<sup>(١١٢)</sup> ولئن كان الكتاب لا يخلو من عديد الملاحظات والإشارات المعرفية والنقدية القيمة في فصول متفرقة من الكتاب، فإن الذي أثار استغرابنا هو المصطلح الذي اختاره المؤلف مقابلاً عربياً للـ hermeneutique وهو مصطلح "هرمينوسيا"، ولم يجد الباحث حرجاً في استعماله بصور اشتقاقية متنوعة مثل قوله: "الشكل الهرمينوسي المعاصر" أو "الممارسة الهرمينوسية"<sup>(١١٣)</sup> وغيرها.

هذه إذن بعض الملاحظات عن الوضع المعرفي والاصطلاحي للهرمينوطيقا أو التأويلية في الثقافة العربية. وهو وضع يدعو بالحاح إلى مزيد من التدبر والتبصر في البحث، قصد تقريب وجهات النظر وجعل المصطلح ينهض بوظيفته الإنتاجية في مجال تأسيس النظرية أو تمثلها واستيعابها. وليس من شك أن مبحث التأويل من المباحث التي تستدعي تضافر الجهود والاختصاصات من أجل النهوض بخطابنا النقدي خاصة وبثقافتنا العربية عامة.

**الختاتمة: الهرمينوطيقا ورهان الفهم**

لقد حاولنا في هذا العمل أن نستقرئ مفهوم الهرمنيوطيقا وتطوره الدلالي في سياقه الثقافي الغربي وتوقفنا عند أبرز اللحظات والمحطات الكاشفة عن طبيعة المسار التاريخي للمفهوم وما شهدته من تحولات وانعطافات حاسمة أسهمت بشكل فعال في تطويره فلسفيا ونظريا. ثم حاولنا أن ننظر في أشكال حضور هذا المتصور الغربي في ثقافتنا العربية من خلال مناقشة بعض النماذج من الدراسات الفكرية واليقينية المعاصرة.

لقد رمنا أن نحاور هذه الدراسات محاورة اصطلاحية أساسا ننظر في طبيعة المصطلحات المستعملة ومدى تجانسها وملاءمتها للجهاز المفهومي للنظرية الغربية من خلال بعض أعلامها المؤسسين وروادها المشهورين. فأثرنا تبعا لذلك جملة من قضايا التأويل المختلفة إخصابا للمعرفة بثقافة المسألة والمجادلة. وتوقفنا أيضا على بعض العوائق أو المآزق التي سقط فيها بعض النقاد وهم يحاولون التعريف بهذا المفهوم وخلفيته النظرية الغربية للقارئ العربي، أو يطمحون إلى تأسيس نظرية تأويلية خاصة في مجال من الأدب مخصص، أو يرغبون في تأصيل المصطلح ونظريته داخل بنية الثقافة العربية الإسلامية. فكانت النماذج تبعا لذلك صورة كاشفة عن طبيعة الوضع العربي للمصطلح في خطابنا النقدي العربي.

وما نخلص إليه في الأخير هو التأكيد على أهمية المسألة الهرمنيوطيقية في التعامل مع نصوص ثقافتنا وإثراء جهازنا المفهومي والاصطلاحي وتوسيع آفاقنا في الفهم وتطوير أدواتنا النقدية وآليات القراءة والتأويل في مقاربة النصوص بمختلف أنواعها.

فلما نشك لحظة في ثراء مفهوم التأويل وخصوبته في ثقافتنا العربية الإسلامية ومدى فاعليته في إثرائها، غير أن النظر في منجزات الحداثة النقدية الغربية وما حققته من ثورات معرفية وفلسفية في مجال الهرمنيوطيقا يغري حقيقة بالإقبال عليها والحرص على تمثيلها واستيعابها قدر الإمكان تحقيقا للإفادة في تطوير رؤيتنا النقدية والتأويلية في تعاملنا مع النصوص قصد فهمها وفهم أنفسنا وفهم الآخرين معنا وفهم حياتنا ووجودنا...

فمسألة الفهم هي بلا ريب قطب الرحى في الهرمنيوطيقا الحديثة والمعاصرة.

لقد علمنا جادامير أن تأصل فهمنا في التاريخ يدل على محدودية معرفتنا وعلى تنوع التصورات حول مفهوم "الحقيقة" واختلافها باختلاف الآفاق وتحولها من زمن إلى آخر.. وحرص على إبراز كيف يكون الفهم في أعرق معانيه هو القدرة على الوصول إلى اتفاق أو تفاهم مع الآخر حول حقيقة موضوع ما. فكان الفهم تبعا لذلك جدلا بين الماضي والحاضر وجدلا بين السؤال والجواب وحوارا بين أنا والأنت، حوارا بين الهوية والغيرية. هو حوار يتأسس على فن الإصغاء وليس "فن" الإلقاء أو الإقصاء!

ولقد طور كل من هانز روبرت ياكوس H.R.Jauss و بول ريكور هذه المبادئ التأويلية وأضفوا أبعادا إنسانية على الفهم لا تتوفر إلا في إطار فلسفي هرمينيوطيقي. "فالفهم عند ياكوس هو "نوع من الحب.. فالفهم يقتضي نوعا من المواءمة والقبول. أن تفهم الآخر هو أن تسهم معه في بناء معنى مشترك"<sup>(١٦١)</sup>.

والفهم يتجاوز مع ريكور فعل الفهم ذاته إلى إعادة الفهم عبر محاورة النصوص ومساءلتها من جديد أيضا.. هي محاورة تتجاوز النصوص إلى محاورة الأشخاص والأفكار. فالهرمنيوطيقا مع ريكور هي تجربة المنهج المنفتح على المناهج الأخرى والمحاوَر لها والمؤسس لعلاقة التفاهل والتكامل بدلا عن التناقض والتعارض. يرتقي الفهم مع ريكور إلى مستوى "القيمة التي تحدد الإنسان كماهية"<sup>(١٦٢)</sup>.

ولئن أقر جادامير بأنه لا يوجد فهم بشكل أفضل وإنما يوجد فهم بشكل مغاير، فبأن ياكوس (ويتفق معه ريكور في ذلك إلى حد كبير) يؤكد أيضا بأن "الفهم لا يؤدي مباشرة إلى الحقيقة، فكل

فهم يتسم بغائض من عدم الفهم وسوء التفاهم، فعلى الهرمنيوطيقا أن تضيء مواضع سوء التفاهم بما يسمح بالتفاهم بطريقة أخرى<sup>(١٧٧)</sup>.

إن الهرمنيوطيقا بمراعاتها على الفهم، فهم الإنسان لذاته ولغيره، وفهمه لتاريخه ولوجوده من خلال فهم نصوص ثقافته ومحاورتها ومساءلتها، إنما تفتح دروبا جديدة في فعل القراءة وممارسة التأويل. وكل ثقافة لا تبني نفسها على حركية التساؤل ولا تؤسس معرفتها على جدل السؤال والجواب وحوار الماضي والحاضر والأنا والآخر هي ثقافة زائفة الكيان مهددة بالحو والتلاشي.

فالهرمنيوطيقا هي ارتحال مستديم لا يتقطع من أجل الفهم والقبض على ذلك المعنى المنفلت أبدا.. ذلك المعنى المندس في ثنايا الكلام وفي أعطاف التاريخ وفي تجاويف هذا الوجود الملتحف بالقومض والأسرار.. وبهذا الاعتبار تغدو الهرمنيوطيقا فعلا إبداعيا خلاقا يقوم على الكشف والاكتشاف في حركة جدلية خصيبة لا تنتهي!

#### الهوامش:

(٥) قد يسهل الانزلاق أو السقوط في القراءة للاتاريخية التي تغفل عن اختلاف الأطر المرجعية والنظرية في مقارنة مقصور غربي معين عبر مقارنته بما يبدو شبيهه أو نظيره في الثقافة العربية.. وهذا أمر يقع فيه عدد غير يسير من الباحثين العرب الذين يدفعهم حماسهم المفرط إلى تأصيل كل ما هو وافد دخيل برده إلى التراث أو معالته به.

انظر على سبيل التمثيل لا الحصر دراسة الدكتور عبد الملك مرتاض "التأويلية بين المقدس والمقدس" عالم الفكر، العدد ١١١، المجلد ٣٠، يوليو - سبتمبر ٢٠١١، ودراسة الناقد مصطفى ناصف "نظرية التأويل" والتي سنتوقف عندها بالتحليل والمناقشة لاحقا.

(١) تتفق في هذا السياق مع أغلب الباحثين المهتمين بقضايا التأويل في التراث العربي الإسلامي بغض النظر عن اختلاف منطلقاتهم ورواهم، ومقاصدهم... ومن أحدث تجليات هذا الموقف وأصدائه ما وجدناه لدى الباحث فريد الزاهي في كتابه "النص والجسد والتأويل"، إفريقيا الشرق، المغرب / بيروت، ط ١، ٢٠٠٣، حيث يقول في الفصل الثالث "التأويل الإسلامي: المبادئ والقضايا": "لقد تجاوز التأويل لغة واصطلاحا مجاله التحديدي الجزئي ليندو المحرك الدينامي للفكر الإسلامي برمته؛ وأداته المنهجية الأساس لخلق التحول في مجال ذلك الفكر، ووسيلته الإجرائية واللعربية في صياغة تصورات جديدة سوف تفتح الفكر الإسلامي نحو آفاق جديدة عقلا ونظرا، سواء في مجال الأخلاق أو الأنطولوجيا أو الفلسفة أو الفكر الفقهي..." ص ٨٧.

(٢) هناك من الباحثين من وجد في بعض وجوه التشابه أو التقارب والتقاطع بين وضع التأويل في الثقافة العربية وفي الثقافة الغربية ما يدعو إلى القيام بمقاربة "هرمنيوطيقية مقارنة" في كلا الثقافتين...

انظر في هذا السياق ما اعترفت الباحثة منى طلبة بإنجازه في دراستها "الهرمنيوطيقا: المصطلح والمفهوم" غير أن ظروفها موضوعية متعللة بالزمن لم تسمح لها في استكمال أجزاء هذه الدراسة / المخاضة...

انظر تفاصيل ذلك في دراستها المذكورة والمنشورة بمجلة إبداع عدد ٤ أبريل ١٩٩٨: ص. ٤٨ - ٧٧.

وانظر إلى أصداء هذا الموقف وإن بشكل أقل تسميا، لدى الباحث فريد الزاهي، المرجع المذكور سابقا ص ٩٦ وما بعدها.

(٣) نقصد بذلك الطريقة في الترجمة ذلك التقليد الذي أرساه أولئك المترجمون وبعض الفلاسفة العرب في التعامل مع المصطلحات الإغريقية أثناء ترجمتهم لبعض المصنفات الفلسفية خاصة. فقد كانوا يكتبون تلك المصطلحات بالعربية مثلما تنطق في لغتها الأصلية (الإغريقية)، مثل أناطوليقا وطوبيقا وريطوريقا وبوبيقا وغيرها...

لنزيد التوسع انظر مثلا رسالة الكندي، في كمية كتب أرسطوطاليس وما يحتاج به في تحصيل الفلسفة، وردت ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ج ١ تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريعة، القاهرة، دار الفكر، ١٩٥٠ ص ٣٦٥، ٣٦٨.

(٤) انظر مقال Herméneutique لجون جروندن in J.Grondin، P.U.F، Les notions philosophiques، 1995، Tome I p129.



- (٥) انظر مقال Herméneutique لبرنار دوبوي Bernard Dupuy : in Encyclopaedia Universalis ; corpus 11 p362.
- (٦) انظر مقال Interpretation لبيرر فيديدا Pierre Fédida : in Encyclopaedia Universalis, corpus 12, p501.
- (٧) برنار دوبوي المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٨) جون جروندين، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (9) Jean Pépin: L' herméneutique ancienne in Poétique n° 23, éd, Seul, Paris, 1975-
- (١٠) جان بيهان، المرجع السابق، ص ٢٩١.
- (١١) المرجع السابق، ص ٢٩٣.
- (١٢) المرجع السابق، ص ٢٩٤.
- (١٣) انظر Jean Dubois, Henri Mitterand , Albert Dauzat Larousse , Paris 2001 p 369 Dictionnaire étymologique .
- وانظر أيضا: André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, 18 éd, 1996.
- Paul Fouqué: Dictionnaire de la langue philosophique, P.U.F, 6<sup>ème</sup> éd, 1992. □
- (١٤) جون جروندين، المقال المذكور، ص ١١٣٠.
- (١٥) جان بيهان، المقال المذكور ص ٢٩٦.
- (16) Gilles Deleuze / Félix Guattari: Qu'est ce que la philosophie ? édition Minuit , Paris , 1991 P23. □
- (١٧) انظر Organon. I catégories II de l'interprétation. Traduction nouvelle et : Aristote notes J. Tricot. Librairie philosophique. J. Vrin, 1994.
- (١٨) نشير في هذا السياق إلى أن الشراح والفلاسفة العرب القدامى ترجموا كتاب باري أرمينياس لأرسطو بكتاب "المباراة" وهي ترجمة أقرب إلى حقيقة المفهوم الأرسطي للتأويل كما سنبين لاحقاً.
- (١٩) جان بيهان، المقال المذكور، ص ٢٩١-٢٩٢.
- (٢٠) انظر Paul Ricoeur : De l'interprétation, éd Seuil, Paris, 1965, p30
- (٢١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٢) المرجع نفسه، ص ٣١.
- (٢٣) المرجع نفسه، ص ٣١-٣٢ وانظر أيضا بيير فيديدا، المقال المذكور، ص ٥٠١.
- (٢٤) انظر ريكور، المرجع السابق ص ٣٣.
- (٢٥) هانز روبرت ياكس: علم التأويل الأدبي، حدوده ومهامه: ترجمة بهام بركة، العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨، ص ٥٦.
- (٢٦) انظر جون جروندين، المقال المذكور ص ١١٣٠.
- (٢٧) ريكور، المرجع السابق ص ٣٣.
- (٢٨) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٩) جون جروندين، المقال المذكور، ص ١١٣١.
- (٣٠) انظر Paul Ricoeur : Le conflit des interprétations, éd Seuil, Paris, 1969, p.31.
- (٣١) انظر Peter Szondi : L'herméneutique de Schleiermacher, in Poétique, n°2, éd Seuil, Paris, 1970, p 142
- (٣٢) انظر F.D.E. Schleiermacher : Herméneutique, traduit de l'allemand par Christian Berner, F.D.E. Schlegel, éd, Cerf/Puf, 1997, p73
- (٣٣) المصدر نفسه، ص ١٢٢.
- (٣٤) المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٣٥) لأن نعب أغلب الباحثين إلى اعتبار شلايرماخر أول من دعا وسمى إلى تأسيس وضع كلي عام للهرمينوطيقا فإن جون جرونندون يعارض هذا الموقف ويفضده ويرى بالتقابل أن دانهاور J. Dannhauer وكلاتينيوس Chladenius وماير C.F. Meier صاغوا من خلال أعمالهم وقيل شلايرماخر أشكالاً للهرمينوطيقا العامة. انظر تفصيلاً أكثر لهذه الملاحظة في هامش صفحة ١٦١ من كتاب:  
Jean Grondin: L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Paris, librairie philosophique, J.Vrin 1993. L.

(٣٦) انظر بيتر زوندي، المقال المذكور، ص ١٤٣.

(٣٧) شلايرماخر، المصدر السابق، ص ١١٣.

(٣٨) بيتر زوندي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٩) شلايرماخر، المصدر السابق، ص ٧٥.

(٤٠) زوندي، نفسه، والصفحة نفسها.

(٤١) شلايرماخر، المصدر السابق، ص ٧٦.

(٤٢) نفسه، ص ٧٤.

(٤٣) نفسه، ص ٧٥.

(٤٤) نفسه، ص ٧٨.

(٤٥) نفسه، ص ٩٧-٩٩.

(٤٦) انظر H.G. Gadamer، Vérité et méthode, éd, seuil, Paris, 1976, p128.

(٤٧) شلايرماخر، نفسه، ص ١٢٤.

(٤٨) نفسه، ص ١٢٣.

(٤٩) نفسه، ص ١٠٨.

(٥٠) انظر Jean Grondin، L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1993 p 155.

(٥١) المرجع السابق، ص ١٥٦.

(٥٢) مقال Interpretation، المذكور سابقاً، ص ٥٠٢.

(٥٣) انظر Paul Ricoeur، Du texte à l'action, éd, Seuil, Paris, 1986 p 90.

(٥٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥٥) نفسه، ص ٩١.

(٥٦) انظر Wilhelm Dilthey، in « Le monde de l'esprit », Tome I, Paris, Aubier 1947, p 319.

(٥٧) المصدر السابق، ص ٣٢٠.

(٥٨) انظر ريكور: Le conflit des interprétations. مرجع مذكور سابقاً.

(٥٩) انظر ريكور، Du texte à l'action، مرجع مذكور، ص ١٦٠.

(٦٠) انظر ريكور: Le conflit des interprétations، مرجع مذكور، ص ١٥.

(٦١) ديلتاي، المصدر المذكور، ص ٣٢٢.

(٦٢) انظر ريكور: Du texte à l'action، مرجع مذكور، ص ٩٢.

(٦٣) ديلتاي، المصدر المذكور، ص ٣٣٧.

(٦٤) نفسه، ص ٣٣٢.

(٦٥) انظر Georgia Warnke، Gadamer. Herméneutique, tradition et raison, traduit de l'anglais par Jacques Colson. De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1991, p52.

(٦٦) انظر ريكور: Du texte à l'action، مرجع مذكور، ص ٩١.

(٦٧) انظر ريكور، Le conflit des interprétations، مرجع مذكور، ص ٨.

(٦٨) جون جرونندون، مقال Herméneutique المذكور سابقاً، ص ١١٣٢.

(٦٩) انظر بول ريكور Le Conflit des interprétations، مرجع مذكور، ص ١٠.

(٧٠) المرجع السابق، ص ١٣.

- (٧١) انظر: جورج وارنك، مرجع مذكور سابقاً. ص ٥٨.
- (٧٢) انظر ريكور *Du texte à l'action* مرجع مذكور ص ١٠٧.
- (٧٣) نفسه، ونفس الصفحة.
- (٧٤) انظر. Vérité méthode , éd, seuill, 1976, p10: H.G Gadamer.
- (٧٥) جادامير المصدر السابق ص ١٢.
- (٧٦) انظر Akan Ergüden : Truth and method in Gadamer's hermeneutic philosophy , In, alif , n°8 , spring, 1988 p.p 7-20
- (٧٧) جورج وارنك، المرجع المذكور، ص ص ٢٢-٢٣.
- (٥) آثار مفهوم اللعب لدى جادامير اختلافاً بين الباحثين. فلن اعتبره جروندن مفهوماً أساسياً لفهم كيف ينظر جادامير إلى حدث وقوع الحقيقة عامة. فإن جورج وارنك يستدرك على هذا الأمر، ويرى بالمقابل أن بروز اللعب في الفهم يستدعي شرحاً إضافياً وأدلة وبراهين أكثر إقناعاً؛ انظر: جورج وارنك، مرجع مذكور ص ٧٠.
- (٧٨) جادامير، المصدر السابق، ص ٥٦.
- (٧٩) نفسه، ص ٧٥.
- (٨٠) انظر حسن بن حسن: "النظرية التأويلية عند ريكور" تينمل للطباعة والنشر مراکش د ت ص ٣٦.
- (٨١) جادامير، المصدر السابق ص ٩٣.
- (٥) اعتمدنا عبارة "المأهولة" أيضاً لأنها تؤدي الدلالة المقصودة في المصطلح الهايديجري باعتبار أن الفهم يتحقق عبر تراكمات من الأحكام المسبقة والمعارف والافتراضات الكائنة في التاريخ وفي التراث وتستدعي لهيئتها عليها الإنسان غير محاورتها ومساءلتها ففهمه للوجود.
- (٨٢) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٨٣) نفسه، ص ١٣٩.
- (٨٤) نفسه، ص ١٦٨.
- (٨٥) انظر Terry Eagleton 1994 : Critique et Théorie littéraire , PUF. والذي يعنوننا أساساً من الكتاب هو فصله الثاني بعنوان "الفنومينولوجيا والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي" والذي يعتمد من ص ٥٥ إلى ص ٨٩ من الكتاب وقد ترجم توفيق سخان هذا الفصل ونشره بمجلة "نوافذ" النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ٢٦ ديسمبر ٢٠٠٣، من ص ٨٥ إلى ص ١٦٢. وقد اعتمدنا هذه الترجمة في ذكر الشاهد الذي أوردناه.
- (٨٦) جادامير، المصدر السابق، ص ٢١٦.
- (٨٧) نفسه، ص ٢٢١.
- (٨٨) نفسه، ص ١٤٧.
- (٨٩) نفسه، ص ١٤٣ وما تلاها.
- (٩٠) جورج وارنك، مرجع مذكور، ص ١٣٣.
- (٩١) انظر ريكور *du texte à l'action* مرجع مذكور ص ١١٠.
- (٩٢) جادامير، المصدر السابق، ص. ص ١٤٨-١٤٩.
- (٩٣) جروندن، مقال Hermeneutique المذكور، ص ١١٣٢.
- (٩٤) انظر ريكور *du texte à l'action* مرجع مذكور ص ١١١.
- (٩٥) جادامير، المصدر المذكور، ص ٢٣٥.
- (٩٦) انظر: جورج وارنك، المرجع المذكور ص ١٣٠.
- (٩٧) انظر جادامير، المصدر السابق ص ٢٩٨ ولنزيد التوسع انظر جورج وارنك، مرجع مذكور ص ١٣٢ وما بعدها.
- (٩٨) جادامير، المصدر السابق، ص ٢٤٦.
- (٩٩) نفسه ص ٢٥٣.
- (١٠٠) انظر على سبيل التمثيل أعمال الأستاذ عبد السلام المسدي، ومنها نذكر في هذا السياق: "مباحث تأسيسية في اللسانيات": مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس ط ١٩٩٧، و"المصطلح النقدي" مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس ط ١٩٩٤/١.
- (١٠١) تشير في هذا المجال إلى البحث المتميز الذي أنجزه الأستاذ توفيق الزهدي بعنوان "جدلية المصطلح والنظرية النقدية" قرطاج ٢٠٠٠، تونس، ط ١٩٩٨/١. وفي نفس الإطار أيضاً، نذكر أطروحة الأستاذ توفيق قبرة

بمعنوان "المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب" دار محمد علي الحامي للنشر وكلية الآداب منوبة، تونس ط ٢٠٠٣.

(٥) نستعمل هذه العبارة حسب دلالتها التفسيرية الوصفية ودون أي دلالة تيجينية أو حكم قيمة.  
(٦) لهؤلاء الباحثين أعمال تطبيقية انتهجت التأويل آلية في قراءة النصوص بمختلف أنواعها، مما يدعو إلى التساؤل عن مدى تحقيق الخطاب النقدي عند هؤلاء لانسجامه الداخلي بين أصوله النظرية كما تشكلت في تلك الدراسات ذات المنهج النظري، وهي موضوع مبحثنا الراهن، والممارسة التطبيقية من خلال قراءة نصوص معينة ومتنوعة من الثقافة العربية، ومحاولة فهمها وتأويلها بطريقة مخصصة. وهل حققت هذه القراءات التأويلية نتائج يمكن أن يطمئن إليها القارئ وتفيده في معرفة "حقيقة" تراث وثقافته؟ وهل استطاعت أن تفتح آفاقاً جديدة في الفهم تكشف عن ثراء تلك النصوص وتعدد إمكانات المعنى فيها؟ هذه أسئلة نعتقد أنها جديرة بالنظر والدرس ولعلها تشكل موضوع بحث آخر مكمل لهذه الدراسة.

(٥٥) نشرت الدراسة أول مرة في مجلة فصول بالعدد الثالث من المجلد الأول أبريل ١٩٨١ ثم أعيد نشرها ضمن كتاب "إشكاليات القراءة وآليات التأويل"، المركز الثقافي العربي، بيروت واعتيدنا الطبعة الثانية من هذا الكتاب والصادرة سنة ١٩٩٢ وتوجد الدراسة المذكورة بين ص ١٣ و ص ٤٣، وقد صنفها صاحبها ضمن المحور الأول من الكتاب والذي رسمه "بالمشكلات النظرية".

(١٠٢) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١٩٩٢/ص ١٣

(١٠٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٠٤) انظر André Lalaïnde P.U.F, 18<sup>ème</sup> Vocabulaire technique et critique de la philosophie, édition 1996

(١٠٥) نصر حامد أبو زيد، المرجع المذكور، ص ١٣.

(١٠٦) نفسه، ص ١٥.

(١٠٧) نفسه، ص ١٦.

(١٠٨) نفسه، ص ١٧.

(١٠٩) نفسه، ص ١٣.

(١١٠) نفسه، ص ٤٤

(١١١) نفسه، ص ٤٤ و ص ٤٨.

(٥) قد يكون للثقافة الانجلو- سكونية دور في تحديد نزعة الكتاب إلى استعمال كلمة التفسير باعتبارها مقابلاً للعبارة الانجليزية Interpretation.

انظر في هذا السياق مثلاً: A critique of literary reason. The act of interpretation: Walter Davis : The University of Chicago press , Chicago and London , 1978, p.p 2-8

(١١٢) نفسه، ص ٧.

(١١٣) نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل. دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، دار التنوير، بيروت، ط ١٩٩٣/٢، ص ١٣.

(١١٤) نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص ٥.

(١١٥) انظر: بول ريكور، Du texte à l'action، مرجع مذكور سابقاً. ونحيل هنا على صفحات بداية تلك الفصول من الكتاب، وهي: ص ١٩٩ و ص ١٦٩ و ص ١٩٧ و ص ٢٢١.

(١١٦) ريكور، المرجع السابق، ص ١٧٨.

(١١٧) نصر حامد أبو زيد، ص ٢١.

(١١٨) نفسه، ص ٢٢.

(١١٩) نفسه، ص ٢٤.

(١٢٠) نفسه، ص ٢٧.

(١٢١) نفسه، والصفحة نفسها.

(١٢٢) نفسه، ص ٢٨ و ص ٣٠.

(١٢٣) نفسه، ص ٤٣-٤٤.

- (٥) سعيد علوش: "هرمنوتيك النثر الأدبي" دار الكتاب اللبناني، بيروت/ ودار سوشيريس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى/ ١٩٨٥. وهي طبعة للأسف رديئة جداً. فهي لا تخلو من الأخطاء المطبعية في عديد الصفحات (مثلا ص ١٣-٣٩-٤٣-٤٧...) مع وجود صفحات بيضاء، مما ضاعف في صعوبة الفهم وجعله عتاء أحيانا!!
- (٥) استوحينا الصورة من عنوان الفقرة الأولى من التقديم "أثر الأقدام على الرمال". ولا شك أن الفرق الدلالي بين الصورتين بَيِّن: فصورة الباحث التي استعارها وظفت لبيان فعل الكتابة ذاته عبر التاريخ وكيف تتنازع جدلية الاتباع والإبداع أو التذكاة والإضافة، خاصة إذا ما وضعنا الصورة في إطار نقدي مداره قوله لبورخيس مقادها: "كل شيء قيل، ولم يعد هناك ما يقال...". أما الصورة التي ذكرنا فهي لبيان فعل القراءة ذاته في المستقبل، قراءة نص مكتوب يفارق شروط المقام ويخزل بوظيفة الفهم والإفهام!
- (١٢٤) سعيد علوش، هرمنوتيك النثر الأدبي، ص ١٤.
- (١٢٥) سعيد علوش/ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ دار سوشيريس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى/ ١٩٨٥، ص ٢٢٤-٢٢٥.
- (١٢٦) سعيد علوش، هرمنوتيك النثر الأدبي، ص ١٤.
- (١٢٧) نفسه، المصدر السابق، وانظر في ذلك حضور تلك المفاهيم بصورة متفرقة بين صفحات ٣٠ و ٥٢.
- (١٢٨) انظر فصل "في الكلمات والأشياء النثرية" مثلا ص ١٦ حيث نجده يفتتح بذكر تعريف فوكو للهرمنوتيك وتمييزه لها عن علم العلامات Sémiotique دون أن يتوقف الباحث على دلالة هذا التعريف وذاك التمييز ومدى فاعليته وجدواه... بل إننا لا نجد تمهيدا ولا تأطيرا ولا تعليقا ولا إحالة... ثم يمضي إلى تعريفات أخرى لا علاقة لها بما ذكره فوكو.
- (١٢٩) انظر فصل "في التأويل والتفسير" ص ٥٥.
- (١٣٠) نفسه، المرجع السابق، ص ٥٦.
- (١٣١) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٥) وكنا قد اعتمدنا رأي ريكور هنا في مناقشة موقف نصر حامد أبو زيد من مفهومي التفسير والتأويل؛ انظر ما سبق من الدراسة.
- (١٣٢) تصد كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" وقد سهقت الإشارة إليه.
- (١٣٣) المرجع السابق، ص ٧.
- (١٣٤) لحيل في هذا السياق إلى ما انتهى إليه الأستاذ توفيق الزبيدي من نتائج قيمة في أطروحته عن المصطلح النقدي القديم وما أثاره من أسئلة حول الوضع المعربي واللغوي للمصطلح في النقد العربي الحديث؛ انظر: "جدلية المصطلح والنظرية النقدية" ص ٥٧٢ وما بعدها.
- (١٣٥) انظر سعيد علوش، هرمنوتيك النثر الأدبي ص ١٤ و ص ١٥.
- (١٣٦) نفسه ص ١٨-١٩.
- (١٣٧) نفسه، ص ٤٥-٤٦.
- (١٣٨) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١/ ٢٠٠٠.
- (١٣٩) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص ١٧.
- (١٤٠) المرجع السابق، ص ٢٢.
- (١٤١) نفسه، ص ٢٠.
- (١٤٢) نفسه، ص ٢١.
- (١٤٣) نفسه، ص ٢١-٢٢.
- (١٤٤) نفسه، ص ٣٠.
- (١٤٥) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٤٦) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٤٧) نفسه، ص ٣٢ و بعدها.
- (١٤٨) هما الفصلان السابع والثامن ويمتدان على الصفحات ١٦٩ إلى ٢٠٣ من الكتاب.
- (٥) التشديد من عندنا لإبراز وجه المائلة على مستوى لغة الخطاب أيضا.
- (١٤٩) نفسه، ص ٤٠.
- (١٥٠) نفسه، ص ١٧٨.

(١٥١) نفسه ص ص ١٧٨-١٧٩.

(٥) استعمل الناقد مصطلح هرمينوطيقا ست مرات توزعت على الصفحات التالية من الدراسة: ص ٣٣، ١٢٨، ١٥٥، ١٥٧، ٢٠٧.

(١٥٢) نفسه، ص ١٢٣.

(١٥٣) نفسه، ص ١٥١.

(١٥٤) نفسه، ص ٢٨.

(١٥٥) نفسه، ص ٢٠١.

(١٥٦) نفسه، ص ٢٠٢.

(١٥٧) نفسه، ص ٢٨.

(١٥٨) عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، ص ٩٢.

(١٥٩) المرجع السابق، ص ٩٤.

(١٦٠) نشر في هذا السياق إلى موقبل عبد الملك مرتاض مثلاً، وقد دعا في مقال له إلى استعمال مصطلح "التأويلية" بدلاً عن مصطلح "الهرمينوطيقا"، يقول: "على أن من النقاد العرب من ترجم هذا المصطلح إلى العربية في صورته الغربية بكل فجاجة فأطلق عليه "الهرمينوطيقا" وهو من أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق في اللغة العربية، ونحن لا نقبل بهذه الترجمة الهيجنة الثقيلة مادام العرب عرفوا هذا المفهوم وتعاملوا معه تحت مصطلح التأويل، فلم يبق لنا، إذن، إلا أن نستعمل "التأويلية" مقابلاً للمصطلح الغربي القديم...؛ انظر، عبد الملك مرتاض: "التأويلية من المقدس والمقدس" عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٠، يوليو، سبتمبر ٢٠٠١، ص ٢٦٦.

(١٦١) انظر على سبيل التمثيل لا الحصر، دراسة عبد القادر الرماحي، "التأويل: دراسة في آفاق المصطلح"، عالم العدد ٢، المجلد ٣١، أكتوبر ديسمبر ٢٠٠٢، ص ١٥١-١٨٢.

(١٦٢) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب/ بيروت، ط ١/٢٠٠٣.

(١٦٣) انظر المرجع السابق، ص ١٨ و ٥٣.

(١٦٤) نقلاً عن منى طلبة: "الهرمينوطيقا: المصطلح والمفهوم" مجلة إبداع، عدد ٤، أبريل ١٩٩٨، ص ٦١. وتشير الباحثة إلى أن آخر ما كتبه ياروس هو تلك الورقة العلمية التي يمث بها للمشاركة في مؤتمر النقد الأدبي الدولي والذي عقد بالقاهرة في أكتوبر ١٩٩٧، ولكن المنية ولجت العالم الكبير قبيل انعقاد المؤتمر بأيام قليلة. واضطلعت الباحثة في دراستها المذكورة بترجمة بعض فقرات تلك الورقة ومنها أخذنا ذلك الشاهد.

(١٦٥) منى طلبة، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٦٦) نفسه، الصفحة نفسها.

• قائمة بأهم المصادر والمراجع المتعمدة:

١- باللغة العربية:

أ- الكتب:

- أبو زيد (نصر حامد): "الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص" ضمن كتاب إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢/١٩٩٢.

- علوش (سعيد): هرموتيك النثر الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ دار سوشيس، الدار البيضاء، ط ١/١٩٨٥.

- علوش (سعيد): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ دار سوشيس، الدار البيضاء، ط ١/١٩٨٥.

- المسدي (عبد السلام): مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤتمرات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، ط ١/١٩٩٧.

- ناصف (مصطفى): نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١/٢٠٠٠.

- الزبيدي (توفيق): جدلية المصطلح والنظرية النقدية، قرطاج، ٢٠٠٠، تونس ط ١/١٩٩٨.

ب- المقالات:

- إيجلتون (تيري): "الفينومينولوجيا والهرمينوطيقا ونظرية التقني"، ترجمة توفيق سخان، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ٢٦، ديسمبر ٢٠٠٣.

- طلبة (منى): "الهرمينوطيقا: المصطلح والمفهوم"، مجلة إبداع، عدد ٤، أبريل ١٩٩٨.

- Aristote: Organon. I catégories, II De l'interprétation. Traduction nouvelle et notes, J.Tricot. Librairie philosophique J.Vrin, 1994.
- Davis (Walter): The act of interpretation. A critique of literary reason. The university of Chicago Press, Chicago and London, 1978.
- Dilthey (Wilhelm): Origine et développement de l'herméneutique, in, « Le monde de l'esprit » Tome I, Paris, Aubier 1947.
- Gadamer (Hans-Georg): Vérité et méthode, traduit de l'allemand par Etienne Sacre, révisé par Paul Ricoeur, éd, Seuil, Paris, 1976.
- Grondin (Jean): L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Paris, librairie philosophique J.Vrin 1993.
- Ricoeur (Paul): De l'interprétation, éd, Seuil, Paris, 1965.
- Ricoeur (Paul): Le conflit des interprétations, éd, Seuil, Paris, 1969.
- Ricoeur (Paul): Du texte à l'action, éd, Seuil, Paris, 1986.
- Schleiermacher (Friedrich Daniel Ernst): Herméneutique, traduit de l'allemand par Christian Berner, éd, Cerf/Pul, 1987.
- Warnke (Georgia): Gadamer. Herméneutique, tradition et raison, traduit de l'anglais par Jacques Colson. De Boeck- Wesmael, Bruxelles, 1991.

ب- المقالات:

- Ergüden (Akan): Truth and method in Gadamer's hermeneutic philosophy. In, alif, journal of comparative poetics ,n°8, spring 1988.
- Pepin (Jean): L'herméneutique ancienne, poétique, n°23, éd, Seuil, Paris, 1975.
- Szondi (Peter): L'herméneutique de Schleiermacher, Poétique n°2, éd, Seuil, Paris, 1970.

ج- الموسوعات والقواميس:

- Herméneutique, in, Encyclopaedia Universalis, corpus 11, 1995.
- Interprétation, in Encyclopaedia Universalis, corpus 12, 1995.
- Herméneutique, in, Les notions philosophiques, tome I, P.U.F, 1995.
- Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat: Dictionnaire étymologique, Larousse, Paris, 2001.
- André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, 18<sup>ème</sup> éd, 1996.

# انفجار النظرية الأدبية التفكيك وفراغة النصوص الفدبية

ف

أيمن بكر

إن تساؤلات دريدا تبدأ دائماً من موقع الهامش، أو مما يعتبر كذلك، لا لتعيده - عبر التحليل - إلى موقع المركز، وإنما لتجعل منه موقعاً ممكناً للكتابة، وفضاء فعلياً للنص والتفكيك.

فريد الزاهي<sup>(١)</sup>

يبدو أن الكثير من المسافات المقترضة بين فروع المعرفة الإنسانية قد بدأ يذوب، خاصة ما يتضام من تلك الفروع تحت اسم "العلوم الإنسانية"، بحيث لم يعد من المسلم به أن نفرق باطمئنان بين الفلسفة وعلم اللغة، أو بين النظرية الأدبية وعلم النفس مثلاً. من هذا المنطلق يمكننا أن نربط بين كتابات فلاسفة الحضارة والنقد الأدبي؛ حيث تقرأ فلسفة الحضارة "نصوص" تلك الحضارة متضمنة الأدبي منها، ويستخدم النقد المعرفة الحضارية في اقتراح أدواته. يمكننا القول، باختصار يبدو مخطأ، إن الفروع المعرفية يستخدم بعضها بعضاً في صياغة الرؤى واختبار المنطقات وإثبات الفرضيات، الفروع المعرفية يدخل بعضها في بعض، الفروع المعرفية لم تعد مستقلة.

وفي محاولة التعرف غير القصري على واقع النظرية الأدبية اليوم يبدو لي من المناسب أن نحاول توجيه طاقة التفكير نحو محاولة اكتشاف - أو صنع - تلك الوشائج بين الدرس الأدبي والفروع المعرفية الأخرى القادرة على فتح مجالاته وتنمية الأنواع المستخدمة في تحليل النصوص.

سأتوقف في هذه المقالة بالتحليل عند مقولتين للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، أراهما قادرتين على تطوير أدوات منهجية تحليلية قابلة للتطبيق على الأدب العربي السلفي القديم (الشعر الجاهلي تحديداً)، مع الوضع في الاعتبار تعدد الروايات الذي يسم هذا الأدب، وسأبدأ باستعراض المقولتين، ثم أثني بمحاولة توضيح إمكانيات تطبيقهما على الشعر العربي القديم.

أولاً: لعب الدلالة *play of signification*

فكرة لعب الدلالة ترتبط بتصور دريدا لطبيعة حركة المفردات داخل بنية الخطاب - أي خطاب - الحركة التي يفضل أن يصفها بأنها لعب حر للمفردات داخل البنية/النص، والنص اللغوي الذي تمثل مفردات اللغة أجزائه المتفاعلة، ينتج دلالة عبر حركة أجزائه غير المشروطة بهدف مسبق، أو بفكرة أصل تمثل مركزاً يحكم إمكانيات الحركة. هذا اللعب الحر لمفردات البنية لم يكن كذلك حراً في التصورات البنيوية عن طرائق إنتاج الدلالة في النصوص، فالبنية التي جرى



التعامل معها عبر تاريخ الفكر الغربي هي البنية ذات المركز، ويعتقد مفهوم اللعب الحر للمفردات في بلورته لنفسه على نقد أفكار البنيوية، خاصة المرتبط منها بالبنية ذات المركز. يمكننا أن نبدأ من نقطة محددة، وهي أن مفهوم البنية يرتبط وجوده بصورة عامة بوجود النظام المعرفي الغربي نفسه The Episteme كما يقول دريدا:

إنه لمن السهل إثبات أن مفهوم البنية، وكلمة البنية نفسها، قديمان قدم النظام المعرفي الغربي نفسه - أي يمكن القول إنهما قديمان قدم العلم والفلسفة الغربيين.<sup>(٣)</sup>

يتكلم دريدا عن وقفة في تاريخ مفهوم البنية هذا؛ وقفة يسميها "حدثاً" event، وهو حدث يُشبهه بالفتق rupture في تاريخ الدراسات الكلاسيكية للبنية، إنه إعادة التفكير في ما يسمى "ببنوية البنية" structurality of structure، أي مجموعة التفاعلات التي تمثل الخواص الأساسية لأية بنية؛ مجموعة المعادلات التي على أساسها تكتسب البنية صفاتها المميزة. هذه المعادلات وتلك التفاعلات قد تم إهمالها لصالح فكرة المركز center الذي يسيطر تماماً على حركية المفردات وتفاعلاتها ونظام تشكلها داخل البنية؛ المركز الذي يمثل أصلاً ثابتاً لا تطوله تفاعلات البنية. يقول دريدا:

على الرغم من أن البنية - أو بالأحرى بنوية البنية - كانت دوماً فاعلة، فقد تم تحييدها واختزالها، وذلك عبر إعطائها مركزاً أو عبر إرجاعها لنقطة حضور؛ أي لأصل ثابت.<sup>(٣)</sup> (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٨)

"نقطة الحضور" أو "الأصل الثابت"، تعبيران يشيران إلى المركز، الذي تنسب إليه المسؤولية في الفكر البنيوي عن التشكلات المختلفة التي يمكن أن تتخذها البنية، وعن معادلات التفاعل التي تمارسها مفرداتها. على أن المركز كما يقول دريدا يقوم بدور أكبر خطراً من هذا، وهو ضمان أن يكون المبدأ المنظم للبنية، أو الفكرة التي على أساسها تنتظم مفردات البنية وتتراص طبقاً لتشكيل محدد، سيقوم بمحاصرة اللعب الذي يفترض أن تمارسه هذه البنية، أي سيقوم بالحد من التفاعلات الحرة غير المحدودة التي يمكن أن تمارسها أجزاء البنية. يقول دريدا:

لم تكن وظيفة هذا المركز هي توجيه البنية وتنظيمها وضبط توازنها فحسب؛ ... وإنما كانت وظيفته فوق كل ذلك هي التأكد أن المبدأ المنظم للبنية سوف يحد ما يمكن أن تطلق عليه لعب البنية.<sup>(٤)</sup> (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٦)

المركز إذن - ضمن هذا التصور للبنية - هو المنظم لوحداث البنية والموجه لتفاعلاتها، وهو المسئول عن تلاحم العناصر داخلها بصورة محددة؛ أي إنه مسئول عن ظهور البنية على ما هي عليه، وبهذا يكون هو من يسمح بصورة أساسية بعملية لعب المفردات المحدود داخل الإطار العام، المركز يفتح اللعب عبر سيطرته على معادلات التفاعل بين مفردات البنية: يسمح مركز أية بنية بلعب مفرداتها داخل الهيكل العام لها، عبر توجيه تلاحم النظام وتنظيمه.<sup>(٤)</sup> (الكتابة والاختلاف/ ٢٨٩)

ولكن من زاوية ينظر أخرى يقوم المركز باستبعاد فكرة اللعب عبر ذاته هو نفسه؛ فكونه مركزاً ثابتاً ومطلقاً وخارج حدود اللعب ينفي إمكان التبدل في المحتوى أو المفردات أو المصطلحات الدالة عليه، وبذلك يبدو أنه يسمح باللعب ولا يسمح به في الوقت نفسه، يفتح إمكان حركية المفردات وينهي هذا الإمكان في الوقت نفسه. المركز هو العنصر المتفرد الذي يحكم البنية ولا يخضع لقوانينها، فهو يقع داخلها بسبب سيطرته على مفرداتها، ويقع أيضاً خارجها بسبب عدم خضوعه للقوانين التي وضعها بنفسه:

... يخلق المركز أيضاً اللعب الذي يفتحه ويجعله ممكناً. فهو بذاته مركزاً يصبح النقطة التي يستحيل عندها تبديل المحتوى، أو العناصر، أو المصطلحات... وعلى هذا غلب دوماً الظن بأن المركز- المتفرد بحكم تعريفه- قد أسس ضمن البنية ذلك الشيء الذي يحكم البنية في الوقت نفسه الذي يهرب فيه من بنيويتها. ولهذا السبب تمكن الفكر الكلاسيكي المعني بالبنية أن يقول إن المركز- على نحو تناقضي- يقع ضمن البنية، وخارجها.<sup>(٣)</sup> (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٩)

الفكرة الثانية تتصل بمحاولة تفسير التوجه العقلي الذي ساد عمليتي جمع الشعر الجاهلي وشرحه. وهي فكرة غير منفصلة عن سابقتها في فلسفة دريدا.

إن مفهوم البنية ذات المركز- بحسب الجدول السابق- هو مفهوم متلاحم على نحو تناقضي بسبب تناقضية المركز نفسه (وجوده داخل البنية وخارجها، افتتاحه للعب كل من المفردات والدلالات وإغلاقه للعب من زاوية أخرى... الخ). هذا التلاحم عبر التناقض يشير مباشرة لنظرية فرويد في تفسير الأحلام ونظريته في فهم أعراض العُصاب؛ حيث يرى الحلم متلاحماً على نحو تناقضي، فهو يعبر عن رغبة، ويكبتها في الوقت نفسه<sup>(٤)</sup>. وبالمثل يشير مفهوم البنية ذات المركز إلى رغبة ويكبتها في الوقت نفسه؛ رغبة في اللعب، يقوم بكبتها عبر وضعها على أرضية من اليقين الذي يحاول السيطرة على اللعب؛ لعب على أرضية ثابتة وخارجة عن حدود اللعب. هذا النموذج في الفهم يشير لفكرة دريدا التي يرى فيها أن المنطق logic والتلاحم coherence لا يمكن فهمهما إلا على نحو تناقضي.

من زاوية أخرى يبدو لافتاً في هذا الفهم لفكرة البنية ذات المركز دورها النفسي في السيطرة على القلق الناتج عن اللعب؛ لعب مفردات البنية وما ينتج عنه من تبدلات المعنى وتحولاته بصورة لانهائية، السيطرة على فزع اللاتبات والحركة المستمرة. يقول دريدا:

إن مفهوم البنية ذات المركز- على الرغم من تقديمه لمفهوم التلاحم النموذج...- هو مفهوم متلاحم على نحو تناقضي، وكما هو معروف، يعبر التلاحم التناقضي عن قوة رغبة ما. إن مفهوم البنية ذات المركز هو في الواقع مفهوم لعب يقوم على أرضية يمكن وصفها بـ "الأصلية"، لعب يتكون على أساس ثبات جوهري ويقيم مُطعِنين، يقين لا يصل إليه اللعب. وعلى أساس هذا اليقين يمكن السيطرة على القلق؛ إذ إن القلق هو بصورة محددة ناتج عن تورط ما في اللعبة، عن الوقوع في شراكها، كما لو كان لصيقاً بالعبة منذ البداية.<sup>(٥)</sup> (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٩).

يسمى المركز كما يبدو للتحكم في حركية المفردات، والسيطرة عبر هذا التحكم في القلق الناتج من لعبها الحر. وعلى أساس من المركز كذلك يتم أخذ التبدلات والتحولات والاستبدالات الحادثة في عناصر البنية، من تاريخ ما للمعنى؛ تاريخ يتم استعادته بوصفه حضوراً presence. وعلى هذا يمكن حسابان أية حفريات archaeology حول ظاهرة ما مشتركة في اختزال تفاعلات البنية التي تمثل هذه الظاهرة. يقول دريدا:

ومرة أخرى على أساس ما نسميه المركز... عادة ما تستمد التكرارات والبدايل والتحولات والاستبدالات، من تاريخ ما للمعنى... يمكن استعادة أصله... ولعل هذا هو السبب في إمكانية أن نعتبر أية

حركة حفريات... شريكاً في اختزال بنيوية البنية، كما أنها حركة تحاول فهم البنية على أساس من الحضور الكامل الخارج عن حدود اللعب. فإذا كان الأمر كما نفهمه، فإن تاريخ مفهوم البنية كله... هو عبارة عن سلسلة من عمليات استبدال مركز بآخر.<sup>(١٩)</sup> (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٩).

ومن المهم هنا التركيز على الفكرة الأخيرة التي ترى في تاريخ البنية الكلاسيكي تاريخاً لاستبدالات المراكز، بحيث لا تتمايز الرؤى المختلفة لبنية ما إلا في حدود ما يطرحه المركز المعتمد من قبل المفسر أو المحقق أو الباحث.

### ثانياً: التكملة supplement

يلزمنا قبل الوصول لفكرة التكملة supplement أن نفق عند فكرة امتياز الصوت في الفلسفة الغربية؛ تلك التي يحدد دريدا بناء عليها وضعية الكتابة بوصفها تكملة لها ملاح خاصة هي ما يعيننا في نهاية المطاف.

يمكن أن نعد مناقشة فكرة امتياز الصوت في الفلسفة الغربية ونقدها من الملاح الأكثر أهمية في فلسفة دريدا، وترتبط هذه الفكرة في التراث الفلسفي الغربي بمبحث آخر حول كيفية تحقيق الحضور الإنساني الكامل، أو حول كيف يمكن للعقل أن يتجلى بصورة مكتملة دونما أية مسافات تفصله عن ذاته، فالصوت البشري كما يقول كريستوفر نوريس: " هو الإجازة الجوهرية لكل الفلسفات ... التي تؤسس نفسها بدرجة أو بأخرى من درجات الوضوح، على ميتافيزيقا للأصول وللحضور"<sup>(٢٠)</sup>.

الكلام الحي هو وسيلة تحقيق الحضور المكتمل، الحضور الذي يحقق تطابق العقل مع نفسه، الكلام الحي هو وسيلة تجلي الوعي الإنساني أمام ذاته بصورة شفافة تماماً، وهو ما يجعل المسافة بين الدال والمدلول ملغاة، بحيث يشفّ الوعي عن نفسه مباشرة عبر الصوت الحي. يقول دريدا عارضاً هذا الموقف:

عبر الصوت الحي فقط يمكن للعقل أن يكون مطلقاً وذاتياً  
الحضور، كما يمكنه كذلك أن ينتج نفسه ذاتياً: حيث يصل الدال  
لحالة يمتنع فيها الموضوع من ذاته ويصب في ذاته، حالة لا يستعير  
الموضوع فيها الدال الذي يصدره من الخارج، الدال الذي يؤثر في  
الموضوع في الوقت نفسه.<sup>(٢١)</sup>

في المقابل تصبح الكتابة انتقاماً لذلك الحضور، تصبح تشويشاً لشفافية التجلي العقلي المتجلى عبر الكلام الحي، إنها وسيط ينهي العلاقة المباشرة بين الوعي وذاته، وبين الوعي ومستقبله. العلامة المكتوبة طبقاً لهذا التصور هي وسيط خارجي، مادة غريبة تتم إحالة الوعي إليها لتمثله بصورة غير مباشرة. هذا هو الموقف الكلاسيكي<sup>(٢٢)</sup> من الكلام المنطوق والكتابة كليهما كما يمكن استخلاصه من تاريخ الفلسفة الغربية. الموقف الذي يطلق عليه دريدا "مركزية الصوت" phonocentrism<sup>(٢٣)</sup>.

وفي سياق مناقشته للمسألة السابقة يقف دريدا عند فكر ليفي شتراوس، معتبراً أن الأخير ينطلق من مركزية الصوت تلك بصورة مسبقة في تحليله للعقل البشري، لكنه يختلف عن الموقف الكلاسيكي. وفي سبيل توضيح هذا الاختلاف يربط دريدا بين شتراوس، في هذا الموقف بالتحديد، وفكرة واحدة ومحددة عند الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو؛ فكرة تعلي من قيمة الصوت الحي لكنها تحمل معها نقيضها وتنظم من خلاله. يقول دريدا:

...إن تمجيد الكلام الحي، الذي يتوقع في خطاب لهفي  
شترأوس بصورة مسبقة، يدين لفكرة واحدة ومحددة لدى روسو، فكرة  
متعايشة مع نقيضها ومنظمة عبره، هذا النقيض هو الشك دائم النشاط  
فيما يتصل بما يسمى الخطاب المكتمل. (في علم الكتابة/ ١٤١)<sup>(١١)</sup>

هذا الموقف المتسم بالازدواج ميز فكر روسو فيما يتصل بالكتابة writing، إنه يلعبها  
بوصفها تدمير الحضور الإنساني المتحقق في الخطاب الحي، وهي لذلك آفة ذلك الخطاب، لكنه  
يعيد اعتبارها؛ لأنها الوحيدة القادرة على إصلاح عثار الخطاب الحي من حيث إنها تستعيد ما  
فقدته ذلك الخطاب من حضور لم يستطع الحفاظ عليه. يقول دريدا:

يلعب روسو الكتابة بوصفها تدميرًا للحضور، وبوصفها آفة  
الخطاب الشفهي. وهو يعيد اعتبارها للحد الذي يعتبرها فيه واعدة  
بإعادة مواسمة ما سَحَّ له الخطاب الشفهي أن يُفقد من ذاته. (في علم  
الكتابة/ ١٤٢)<sup>(١٢)</sup>

ولكن كيف يقوم روسو بذلك التحرك المزدوج في علاقته بالكتابة؟ إن روسو لا يتناقض مع  
موقف الفلسفة الغربية المعلي من قيمة الصوت البشري، لكنه يقع في أزمة تتصل بأنه "كاتب"؛  
أي إنه يمارس فكره كتابةً وليس مشافهةً؛ ولذا لزم عليه أن يشرح كيف يمكن التوفيق بين هذين  
الموقفين: الموقف المَجْد للصوت البشري على المستوى النظري، والموقف المؤسس للكتابة في عملية  
عرض الوعي ومناقشته.

يقول دريدا إن روسو يقوم بذلك عبر حركة مزبوجة تعبر عن هذه الرغبة في الجمع بين  
الأمريتين: تمجيد الكلام الحي المحقق لأقصى درجات الحضور، وتأكيد أهمية الكتابة على المستوى  
نفسه. يصف دريدا هذه الحركة بقوله:

الحركة الأولى لهذه الرغبة تتخذ شكل نظرية في اللغة، والحركة  
الأخرى تحكم خبرة الكاتب (لدى روسو). عندما يحاول جان جاك  
في كتابه "اعترافات" أن يشرح كيف أصبح كاتبًا، يصف الطريق إلى  
الكتابة بوصفها استعادة الحضور الذي خذل نفسه في الخطاب  
الشفهي؛ الاستعادة عبر غياب محدد لهذا الحضور، وعبر نوع  
محسوب من طمسه. الطريقة الوحيدة للإبقاء على الخطاب الشفهي أو  
استرداده هي أن تكتب، خاصة أن الخطاب الشفهي يتبدأ من ذاته  
لحظة يمنحها. (في علم الكتابة/ ١٤٢)<sup>(١٣)</sup>

يستخدم دريدا كلمة desire للتعبير عن موقف روسو، كأنه يشير مجددًا لحالة التلاحم  
التناقضي التي تميز البنية ذات المركز؛ تلك الحالة التي تعبر عن قوة رغبة ما، كالتي يشير إليها  
فرويد في نظريته لتفسير الأحلام. والرغبة التناقضية لدى روسو هنا موجهة نحو الكتابة، فهو  
يراهنا مهمة وخطيرة، مفيدة ومضرة في آن، إنها تبدو كما لو كانت "قوة موت في قلب الخطاب  
الحي" (في علم الكتابة/ ١٤١)؛ لذلك فهو يلتبثها ويجردها من الصلاحية في الوقت نفسه. يصف  
دريدا هذه الحركة العقلية بأنها "حركة واحدة منقسمة ومتلاحمة" (في علم الكتابة/ ١٤٢) تمامًا  
كما يصف البنية ذات المركز.

ما نسعى إليه هو بلورة مفهوم التكملة supplement الذي تتحدد ملامحه عبر ذلك  
الموقف التناقضي المميز لبنية فكر روسو؛ لذلك توجب الوقوف عند طرفي هذا الموقف.  
كما أشرنا، تعد الكتابة انتقاصًا للحضور المتحقق في الصوت الحي وتشويشًا له، لكنها من  
وجه آخر تمثل التضحية الضرورية لاستعادة ما فقد من ذلك الحضور، إنها إصلاح لما لم يستطع

الخطاب الحي الحفظ عليه في ذاته، وهو ما يقودنا إلى أنها جزء تكميلي وأساسي في الوقت نفسه، إنها جزء مما يُعدُّ هوية الخطاب الشفهي، تكمن فيه بوصفها لازمة لوجوده، تمامًا كما يكمن الموت في الحياة. يقول دريدا:

إن فعل الكتابة سيكون بصورة أساسية ... أعظم تضحية تشير إلى أعظم مواسمة رمزية للحضور. لقد عرّف روسو من وجهة النظر تلك أن الموت ليس هو ما يقع ببساطة خارج الحياة. عرف أن الموت كتابةٌ يبدن الحياة كذلك. (في علم الكتابة/ ١٤٢-١٤٣)<sup>(١٧)</sup>

موقف روسو التناقضي حيال الكتابة يتوازى في الواقع مع مفهوم التكملة supplement الذي يبلوره دريدا. فإذا كان روسو يرى أن "اللغات خلقت لتكون منطوقة، والكتابة تلعب فقط دور التكملة للخطاب الشفهي" (في علم الكتابة/ ١٤٤)، فإن هذه التكملة تتميز بأنها إضافة، أو فضلة، أو فائض، وفي الوقت نفسه هي "تكملة" لما هو ناقص وغير مكتمل بذاته، إنها جزء متمم لا يمكن الاستغناء عنه. يقول دريدا:

... يخفي مفهوم التكملة ... دلتين في ذاته لا تقل غرابة تعايشهما عن ضرورة هذا التعايش. التكملة تضيف نفسها، إنها فائض، هي اكتمال يثري اكتمالا آخر ليصنع المعيار الأكثر امتلاء للحضور. إنها تُكدِّس الحضور وتراقمه، وهي على ذلك الفن، أو التقنية، أو التصور أو التمثيل، أو التقليد... الخ، كل ما يأتي مكملًا للطبيعة بكل هذه الوظائف المتكدسة.

ولكن التكملة "تكمل". إنها تضيف فقط لتملاً فراغاً، إنها تتخلل - أو تدس نفسها في "فراغ" ما، لأنها إذا كانت تملأ، فكانما هي تملأ نقصاً. وإذا كانت تقوم بالتمثيل، وتصنع تصوراً، فذلك بسبب إهمال سابق لحضور ما، التكملة هي ملحق تعويضي وبديلي؛ إنها مرحلة "تابعة"، تأخذ (ال)مكان. وهي بوصفها بديلاً لا تنضاف ببساطة للبعد الإيجابي لحضور ما، إنها لا تنتج أية نجدة، فمكانها محدد في البنية بوصفه فراغاً. (في علم الكتابة/ ١٤٤-١٤٥)<sup>(١٨)</sup>

لكن مسألة الحضور الثابت السابق على الكتابة؛ أي الخطاب الذي تأتي الكتابة لتعدل هفواته، تنتمي لميتافيزيقا الحضور التي تسم الفلسفة الغربية، الميتافيزيقا التي طالما حلمت بتحقيق حضور مكتمل غير منقطع، وفي سبيل ذلك تم اعتماد البنية ذات المركز الذي يضمن بذاته مثل هذا الحضور المطلق الخارج عن حدود التغير أو الانتقاص. تبدأ الحركة الحرة للمفردات عندما يغيب المركز<sup>(١٩)</sup>، وتكون حركة تقودها التكملة، التي تصبح هي العنصر الأساسي المكون للخطاب<sup>(٢٠)</sup>. التكملة من زاوية محددة إذن ليست جزءاً منفصلاً عن هوية الشيء الذي تكمله، بل هي جزء أساسي فيه، وهو ما يتجسد في ثنائيات تبدو بديهية من مثل: الأصل/ الفرع، أو المتن/ الهامش... الخ.

الكتابة بوصفها تكملة لا تأتي تالية على حضور ثابت سابق لها، بل هي كل ما لدينا، وكل ما يمكن التعويل عليه. غالباً ما كان يظن بأن الكتابة تأتي بوصفها تكملة لهفوات الخطاب الشفهي الحي. تكملة لما ليس حاضراً، لكننا الآن لا نملك سواها، لا يوجد خطاب شفهي سابق يمكن وضعه في الحسبان، لا يوجد سوى الكتابة وقوانينها؛ أي لا يوجد سوى التكملة. يقول دريدا:

لا يوجد حضور سابق لها (أي التكملة)، إنها ليست مسبقة بأي شيء سوى ذاتها؛ أي إنها مسبقة بتكملة أخرى. التكملة هي دوماً تكملة لتكملة. وربما تمنى المرء أن يعود للوراء من التكملة إلى المصدر: على المرء إذن أن يلاحظ أنه في مكان المصدر توجد تكملة. (في علم الكتابة/ ٣٠٣ - ٣٠٤)<sup>(٣١)</sup>. [التأكيد من الباحث]

#### آليات التطبيق

تمثل الأفكار النظرية السابقة أفقاً فكرياً يمكن لتحليل النصوص أن يتحرك على هدي منه، ويسمى هذا الجزء لمناقشة إمكانيات تطبيق الأفكار النظرية التي تم طرحها في التمهيد على مادة الشعر الجاهلي - ديوان هذيل تحديداً - في محاولة لبلورة زاوية النظر التي يقترحها البحث في التعامل مع هذا الشعر.

من الضروري أن نفق بداية عند بنية القصيدة الجاهلية، لعرض الطريقة التي يمكن عبرها الإفادة من الأفكار النظرية المطروحة في التمهيد.

بالنسبة لنا لا يمثل الشعر الجاهلي ظاهرة شفهية كما كان الأمر بالنسبة لمتلقيه ضمن الثقافة الشفهية الأولية<sup>(٣٢)</sup>، حتى إن كانت ثقافتنا تتمتع ببقايا شفوية كبيرة، إنه بالنسبة لنا نص مكتوب صادر عن وعي شفوي. والفروق الكبيرة بين بنية الظاهرة الشعرية الجاهلية في ثقافتها الشفهية الخالصة، وبنية الظاهرة نفسها في ثقافة يغلب عليها الوعي الكتابي.

يحدد أونج ما يسميه "الشفاهية الأولية" بأنها "شفاهية أناس لم تكن الكتابة مألوفة لديهم على الإطلاق" (الشفاهية والكتابة/ ٥٢) ويعرفها في موضع آخر بقوله إنها "شفاهية الثقافة التي لم تمسها مطلقاً أية معرفة بالكتابة أو الطباعة" (الشفاهية والكتابة/ ٥٩)، وهو بذلك يميز بين الشفهية الأولية وما يدعوه "الشفاهية الثانوية" وهي تلك التي تتميز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، حيث تحافظ شفاهية جديدة على وجودها واستمرارها في وظيفتها من خلال التليفون، والراديو، والتلفاز، والوسائل الإلكترونية الأخرى التي يعتمد وجودها وأداؤها لوظيفتها على الكتابة والطباعة" (الشفاهية والكتابة/ ٥٩).

ففي الوعي الشفهي الخالص تكون مفردات اللغة بصورة مبدئية أقرب إلى قوة فعل مادية في العالم منها إلى معادلات للوعي أو الفكر. يقول أونج:

نظرة الشعوب الشفهية في عمومها، وعلى الأرجح كلها، إلى الكلمات بوصفها ذات قوة تأثير سحرية - هذه النظرة ترتبط على الأقل في لا وعيهم بإحساسهم بها من حيث هي بالضرورة منطوقة، ذات صوت، ومن ثم ناتجة عن قوة. هذا في حين ينسى الشعب المستوعب للطباعة بعق أن ينظر إلى الكلمات على أنها شفاهية في المحل الأول؛ أي على أنها أحداث مشحونة لا محالة بالقوة. ذلك أن الكلمات عندهم تقترب من الأشياء، القائمة هناك على سطح منبسط ولا ترتبط "أشياء" كهذه بالسحر بسهولة؛ فهي ليست أفعالا، بل هي مينة أساسا برغم أنها تقبل أن تُبعت بطريقة دينامية (الشفاهية والكتابة/ ٩١)

ليست البنية التي كان النص الجاهلي يقع ضمنها حال تلقيه الشفهي هي نفسها البنية التي يقع ضمنها الآن، رغم تشابه بعض عناصر البنيتين، والاختلاف الأساسي، بناء على كلام أونج، يتمثل في تصور الوعي الشفهي الخالص للغة والكلمات كما يتضح من المقطع السابق.

يتصور الباحث بداية أن النص الشعري الجاهلي الدون يمثل بنية لا تقف عند النص اللغوي وحده، بل تتعداه لما يستدعيه هذا النص من مفاهيم ومفردات ثقافية لصيقة به في الوعي الشارح. من زاوية أخرى إذا ما وقف القارئ المعاصر أمام نص جاهلي، فسيجد نفسه أمام نص لغوي موضوع في المتن، وهوامش يوجد فيها ما يأتي:

أ- شروح لغوية.

ب- روايات أخرى هامشية للنص نفسه.

ج- تعليقات الشارح التي تطرح الكثير من التصورات الثقافية التاريخية المرتبطة بسياق التأليف (كما يتصورها الشارح).

د- تعليقات المحقق الخاصة بمشكلات النسخ، والفروق بينها، وتعدد روايات الشرح نفسه، أو تعدد احتمالات تفسيره.

بعبارة أخرى: يشكل النص الجاهلي كياناً ثقافياً قوامه النص اللغوي المعتمد والروايات الهامشية، وكذلك المرجعية الثقافية التاريخية التي تمثل إطاراً تفسيرياً للشروح، وهو جزء من ظاهرة الشعر الجاهلي، وأخيراً المرجعية الثقافية الحديثة التي يمثلها تعليقات المحقق، إضافة إلى وعي القارئ المعاصر.

في هذا السياق يمكن الإشارة بوضوح إلى المؤلف بوصفه مركز البنية التي تضم العناصر السابقة، إنه - بحسب تعريف دريدا - نقطة البدء والمعاد التي يجب علينا أن نصير طبقاً لها حركية الدلالة في النص، إنه أصل النص ومنتهاه، أصل النص بوصفه صاحب الوعي والإرادة اللذين نتج عنهما النص الشعري، ومنتهاه بوصف الوصول لتفاصيل هذا الوعي واكتشاف مقاصده الجمالية والفلسفية هو هدف القراءة، أي إن القراءة تعود مرة أخرى للمؤلف.

المؤلف لذلك مت موقع داخل النص، فهذه الكلمات له، تمثله من حيث تمثيلها لوعيه بالعالم ومواقفه منه وخبراته فيه. والمؤلف أيضاً خارج النص؛ إنه كيان مادي لا يقع بذاته في النص، ويتمتع الأمر أكثر إذا وضعنا البعد التاريخي في حسابنا؛ حيث سنجد أن المؤلف واقع هناك في التاريخ، في منطقة لا تتصل الآن بالنص ولا بنا. الشاعر يمكن أن نعهده بناء على الجدل السابق المركز الذي أشار إليه دريدا، المركز الذي يقع بصورة تناقضية، داخل النص وخارجه في آن. إنه الكيان الذي يسعى الشراح انطلاقاً منه لتفسير النص وتحديد ما يصح وما لا يصح من حركية الدلالة فيه، ما يليق قوله وما لا يليق؛ أي المعيار الذي يحدد الصواب والخطأ في التصورات التي تقدمها التشكيلات اللغوية في النص.

يمكننا التمثيل لذلك بمواقف الأصمعي وأبي سعيد السكري المتكررة من بعض أوصاف شعراء هذيل التي تتناهي مع الخبرة الاجتماعية التاريخية كما يتصورها الشارحون.

يقول الأصمعي في تفسيره لقول أبي ذؤيب الهذلي :

فَقَرَعَنَ فِي حَجَرَاتٍ عَذِيبٍ بَارِدٍ

حَصِيبِ الْبَطَاحِ تَقِيبُ فِيهِ الْأَكْرُ

فَقَرَعَنَ ثُمَّ سَمِعَ جِسْمًا ثَوْبُهُ

شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبُ قَرَعٍ يُقَرَعُ (الديوان/ ٢٠)

"... هذا يعاب من نعت الحمار.. ينبغي ألا يصف له إلا شرباً قليلاً،

ولكن هذا لم ير حماراً قط، إنما كان بين الجبال، وإنما أراد أن

يصرعه بقوله:

وَالثَّعْرُ لَا يَبْقَى عَلَى خَنَازِيرِهِ جَوْنٌ.... (الديوان/ ٢١)

الأصمعي هنا رغم تهكمه الواضح على أبي نؤيب، وفي لفكرة المؤلف المركز، إنه يستنكر الدلالة المرتبطة على مستوى ما هو معروف ثقافياً من وجوب أن يوصف للحمار شرب قليل، لكنه يفسر هذا الارتباك بناءً على حدود معرفة المؤلف كما يتصورها- أي الأصمعي- إنه في الحالتين يصدر عن فكرة وجوب ربط النص بمركزه/مؤلفه. يحاول الأصمعي أن يجد تفسيراً نصياً لهذا الارتباك، فيصدر ثانية عن المركز/المؤلف الذي أراد أن يقتل الحمار بقوله في بدء الحكى عن ذلك الحمار:

”وَالْفَرُّ لَا يَهَيِّئُ عَلَى حَذَائِدِهِ  
جَوْنَ السَّرَاةِ لَهُ جَنَائِدُ أَرْبَعٌ“.

الأصمعي يركز المؤلف بناءً على حدود معرفة الأخير أو على لإرادته المتحكمة في حركة المعنى في النص.

يتكرر الموقف السابق في قول أبي نؤيب:

قَصَرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَفُتِحَ لَحْمُهَا

بِالْثِي فَهِيَ تُثَوِّجُ فِيهِ الْإِصْبَعُ (الديوان/ ٣٣)

حيث ورد في الشرح ما يأتي:

” هذا من أجهت ما تمتع به الخيل. الأصمعي: لو عذت هذه ساعة

لقامت من كثرة شحمها، وإنما توصف بصلابة اللحم...ولكن هذا لم

يكن صاحب خيل“ (الديوان/ ٣٤).

لم يحاول كل من أبي سعيد السكري والأصمعي أن يقتبعا تفاعلات النص بمعناها عن حدود وعي المؤلف، يحكم الأصمعي على النص بأنه غير جائز، معللاً ذلك بأن الشاعر- الذي يشير له في هذا السياق تحديداً بما يوحي بالاستهانة كما يلحق استخدامه لاسم الإشارة ”هنا“- لم يكن صاحب خيل، وهو التوجه الذي ينفي مساحة تأويل ممكنة لو أن الأصمعي انتبه لحالة الاحتشاد التي يقدمها النص قبل هذا البيت وبعده للفارسين اللذين يدور بينهما الاقتتال. القصيدة تقدم- على مستوى النص المعتمد ورواياته- حالة من تجميع القوى وحشد الإمكانات لما يبدو أنه معركة وجودية مصيرية بين فارسين. بلغا من القوة والحنكة في القتال مبلغان كبيراً. في هذا السياق تتناغم حالة الامتلاء القوي التي يوحي بها وصف لحم الفرس مع حال الفارسين.

مساحات الدلالة اعتماداً على النص تتخطى وعي الشاعر، وتخرج عن حدود الواقع الثقافي التاريخي الذي يشدنا إليه الأصمعي، لتقدم حالة شعرية لغوية بالأساس تنهض - مع الوضع في الحسبان الروايات المتعددة - على تنوع مفردات اللغة وتبدل داخل الأبيات بهدف تعميق الإحساس بحالة التكس والاحتشاد التي أشرت إليها قبلاً.

يبدو هنا أن الانتكاه على المركز/ المؤلف يبيح للشرح، بداية من الأصمعي والسكري، وانتهاء بالمدرسة الكلاسيكية المعاصرة، أن يحصروا عملية التفسير في حدود الدلالة التاريخية المحتملة والمخلطة انطلاقاً من وعي المؤلف، كما تستند الحركة الثانية في التفسير- وأهني بها تفسير علاقات النص بما هو بنيت لغوية داخل البنية الكبرى للشعر الجاهلي التي أشرت إليها سلفاً - إلى واقع تاريخي يتم استحضاره والقيام بعملية اقتراح المعنى في شؤنه.

ولم يكن الانطلاق من وعي المؤلف، ومن حدود الدلالة التاريخية، أمراً نادراً، بل لعله كان سمة القراءة والشرح الكلاسيكيين، يتضح ذلك في مقدمة ديوان ”حميد بن ثور الهلالي“، حيث يقول المحقق بعد أن يذكر ميزات الشاعر وفنائه:

”على أنه كثير من الشعراء لم يسلّم من النقاد، فقد أخذوا عليه قوله:

لَا تُخَالِفَاتِ الْحُمُولُ حَبِيبَتَهَا



## نَوْماً بِأَيِّلَةٍ نَاعِماً مَكْمُوماً

وذلك لأن النوم لا يكفُ بكامة، وإنما الذي يكفُ هو النخل<sup>(٣٧)</sup>.

إن الوفاء لفكرة المؤلف/المركز تلك، يبدو وقد تحكم في توجيه رحي الجدل حول موثوقية الشعر الجاهلي منذ القديم؛ حيث انقسم التاريخ الأدبي العربي في هذه النقطة فريقين على طريقتين، بكل الدرجات التي يمكن أن تقع بينهما: أحدهما مشكك، والآخر مثبت لعلاقة النص بمؤلف/مركز/منبع/منتهى. وبخلص كلا الفريقين في نهاية هذا الجدل إلى إثبات النص لمؤلف له الصفات السابقة، ويكون الفرق الوحيد هو اسم ذلك المؤلف وصفته: هل هو "فلان" الشاعر الجاهلي القديم، أم "فلان" الراوية الوضع<sup>١٩</sup>. وقد نتج عن هذا الجدل ما يشبه المؤسسة الثقافية التي أفرزت مفاهيمها المرتبطة بأفكار الموثوقية من مثل "الرواة الثقافية" في مقابل "الرواة الوضعيين"، كما يمكن أن نعد "قضية الانتحال" في صورتها الحديثة هي آخر ما أنتجته هذه المؤسسة.

من زاوية ثانية يبدو أن رواية الشعر الجاهلي - الثقافة تحديداً - وشراحه، قد لعبوا دور عالم الحفريات الذي يسمى للإمساك ببنية الشعر الجاهلي، وتثبيتها واختصار تفاعلاتها، وهو ما قاد عمليات التدوين والتحقيق والشرح جميعاً إلى اقتراح فكرة النص الأصلي والروايات الهامشية واعتمادها، الأمر الذي يحتزل ما أظنه جزءاً رئيساً من التقاليد الشعرية الجاهلية؛ وأعني عدم ثبات النص على صورة وحيدة، وحركة المفردات داخله سواء من قبل الشاعر أو الثقافة كلها متمثلة في رواية الشاعر ومن روى عنهم ... الخ، وهي الحركة التي يمكن أن نعدّها لعباً يهدف لاكتشاف إمكانات النص الجمالية وتوسيعها.

ومن المعروف أن عملية تدوين نصوص الشعر الجاهلي قد تأسست منذ البدء على اعتماد رواية واحدة بوصفها "القصيدة"، ثم تحريك روايات أخرى لتمثل "الهامش" الذي - لكونه هامشاً - يطرح فكرة إمكان الاستغناء عنه، وهو ما قاد فعلاً لظهور توجه في تحقيق الشعر الجاهلي وتدوينه وشرحه يعتمد هذا الاختزال، ويقدم النصوص مطبوعة بناء على صورة وحيدة للنصوص الشعرية دون اهتمام حتى بإيراد الروايات الأخرى في الهامش<sup>(٢٥)</sup>، وربما دون الاعتناء بتقصي هذه الروايات أساساً بوصفها - كما أشرنا - إضافة أو تكملة غير ضرورية ويمكن الاستغناء عنها نتيجة لذلك. ولعل أوضح مثال حديث على ذلك هو ما أورده محققا المضامين، وكل منهما محقق ثقة، حيث يقولان:

وقد حاولنا أن نعرض هذا الشعر على القارئ أجمل عرض وأوضحه، وأوجزه: فلا نعرض لاختلاف الرواة في الرواية، إلا أن ننظر إلى ذلك اضطراباً. وإنما نعرف الشاعر إلى القارئ تعريفاً موجزاً كافياً، ثم نذكر جو القصيدة وما قيلت فيه من أغراض ومعان وتاريخ، ثم نخرّجها، فنذكر ما وصل إليه علمنا من مواضع وجودها، أو وجود أبيات فيها، في الكتب الأصول المعتمدة.<sup>(٣٨)</sup>

وكما هو بين، كان أول اهتمام للمحققين هو التعريف بالشاعر، وسياق التأليف الذي يلعب دور الإطار التصوري للشاعر، ثم بعد ذلك توليها بما يضمن أن النص المعتمد هو تحديد ما قاله الشاعر، أو على أقل تقدير هو الأقرب لما قاله.

الاتجاه السابق في الرواية والتدوين والتحقيق والشرح لا ينفي وجود الاتجاه الآخر الذي تعمل عليه هذه الدراسة؛ وأعني به الاتجاه الذي يتقصي الروايات المتنوعة، ويهتم بإيرادها كاملة، وشرح الفروق الدلالية بين مفردات تلك الروايات المختلفة. أصحاب هذا الاتجاه يبدون أكثر وعياً بتقاليد الكتابة الشعرية الجاهلية، وإن بصورة دقيقة، خاصة ما يتصل منها بعدم ثبات النص الشعري على صورة واحدة بسبب شفوية الانتقال من جانب، وبسبب محاولة تقصي إمكانات

النص الجمالية كما أشرت قبلاً. غير أن الاهتمام بذكر الروايات وشرحها لا ينفي سيطرة فكرة النص الأصلي والهامش التي تمكنت من الجميع، وأخص هنا شراح النص القدامى والمحدثين، والدليل على ذلك هو فشل الباحث في العثور على أية دراسة تحاول اعتماد الروايات المختلفة في التفسير، أو تحاول قراءة ما بين الروايات من اختلاف أو تفاعل.

لا تعبر سيطرة رواية واحدة، بوصفها النص الأصل، عن تلك الرغبة في السيطرة على النص اللغوي فحسب، إنما تعكس كذلك رغبة في السيطرة على قلق وجودي تثيره حركية النص الشعري المركزي في الثقافة؛ الحركية التي يمكنها أن تخلخل المفاهيم المستقرة في وعي الجماعة، خاصة مع اعتماد الشعر الجاهلي مصدرًا أساسيًا لفهم ما غمض من القرآن وتفسيره، وقياس القاعدة النحوية وشواهدا قديمًا، وللحكم على جماليات الكتابة الشعرية حتى وقت قريب. هذا القلق يمكن أن نعهده مكونًا أساسيًا لموقف الأصمعي المنزعج من انحرافات أبي نؤيب الهذلي في شعره عن الدلالات المستقرة للمفردات، وعن بنية المعرفة الاجتماعية المستمدة من لحظة تاريخية محددة، كما لاحظنا في وقوف الأصمعي المتكرر عند تجاوز أبي نؤيب للمعرفة التاريخية عن الحمار الوحشي أو عن الحصان.

ما يقترحه البحث هو أن تعدد الروايات في الشعر الجاهلي يثير فزعًا من نوع خاص يختلف كثيرًا عن الصيغة التي طرحتها قضية الانتحال، التي توحى بفزع مغاير هو فزع ألا تكون نصوص الشعر الجاهلي منتسبة للشعراء المحددين أو للفترة التاريخية التي سبقت الإسلام؛ فزع فقدان حقيقة نسب النصوص، وضياح موثوقية مركزها/مؤلفها، وهو ما يدعو لاقتراح مركز/مؤلف جديد يمكنه أن يكون أكثر موثوقية. فما يبدو لي هو أن التشكيك في انتساب النصوص لشعراء بأعينهم يعبر عن الرغبة نفسها في الوصول إلى يقين، ليس عبر إثبات العلاقة بين النص الشعري ومركزه المعروف (الشاعر)، وإنما بإثبات العلاقة بين النص ومركز آخر هو الرواة الموضوعون. إنها عملية استبدال لمركز بآخر ليس إلا.

هذا التحول بين مركزين لهما الصفة البشرية نفسها (الشاعر والراوي) لا يغير من الأمر شيئًا إلا على مستوى القيمة التاريخية للنصوص، وهو ما جعل معظم الأسباب التي استند إليها دعاة الشك في الشعر الجاهلي، ومن يحتاجونهم، يرتبط بدرجة تعثيل الشعر الجاهلي - أو عدم تعثيله - للبيئة التاريخية ثقافيًا واجتماعيًا ولغويًا وعقائديًا... الخ، وهو ما أظنه يخفي الفزع نفسه من خلخله الدلالات التاريخية المستقرة التي يمثل استقرارها نفيًا للقلق الوجودي الذي أشرنا إليه عند الأصمعي، سواء من قبل من يشكك في انتساب الشعر لشاعر جاهلي ويدعو لنسبته إلى راوٍ منتحل، أو من قبل من يرفض التوسع في الشك وإرجاع النصوص إلى الشعراء المنتسبة لهم تلك النصوص<sup>(٣٨)</sup>.

ولعل الإشارة العابرة التي أوردها الأستاذ محمود شاكِر في مقدمة كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، تدل بوضوح على خطورة الشك في موثوقية الشعر القديم ونسبته على التوازن الداخلي للمبثقل بالعمل الأدبي. يقول الأستاذ شاكِر في معرض حكاية قصته مع كتاب أسرار البلاغة:

... ومضت سنون، حتى دخلت الجامعة، وسمعت ما يقوله  
الدكتور طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي" الذي رجحائي رجاء  
شديدًا وزلزل نفسي...<sup>(٣٩)</sup>

ومن الصعب أن نعد جملة: "رجحائي"، و "زلزل نفسي" أوصافًا مجانية خاصة مع الأستاذ شاكِر، والأغلب أنها تعبر فعلاً عن ذلك الفزع الوجودي الذي أشرت إليه، وهو ما نتج من خلخله اليقين في أركان العالم الذي يستمد من ثباته الأستاذ شاكِر استقرار عاله هو وثباته.

الملح الأخير المتصل بآليات التطبيق يتصل بأن النص الجاهلي ناتج عن عقلية شفوية، عقلية ترفض الكتابة لأسباب تقترب كثيراً مما طرحها دريدا حول رفض الكتابة؛ فالمعرفة الموثقة هي المعرفة التي يتم تناقلها عبر الصوت الحي، خاصة فيما يتصل بالشعر رواية وإنشاداً، في حين تحيط الكتابة والمعرفة الآتية منها شكوك صريحة كتلك التي ينص عليها ابن سلام في قوله:

وفي الشعر مصنوعٌ مفتعلٌ موضوعٌ كثير لا خير فيه، ولا حجة في عريبة، ولا أدبٌ يستفاد، ولا معنىٌ يستخرج، ولا مثلٌ يضرب، ولا مدحٌ رائع، ولا هجاءٌ مُقذِّع، ولا فخرٌ مُعجِب، ولا نسبٌ مُستطرف. وقد تداوله قومٌ من كتابي إلى كتابي، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يفرضوه على العلماء. وليس لأحدٍ - إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه - أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صُحفي.<sup>(٣٠)</sup>

والروايات المختلفة في كتب التراث تشير إلى عمق هذا الشك فيمن يتعاطى الكتابة من الشعراء تحديداً، لما تحدثه المعرفة الآتية من الكتب من إبعاض ثقافي مرتبط بفرع لصيق به، بسبب أعرافها المختلفة حد التناقض مع تقاليد الثقافات الشفهية، من ذلك ما ورد عن أمية بن أبي الصلت من أنه كان شاعراً مُجيداً، والسبب أنه يعرف الكتابة والقراءة، غير أنه لم يكن حجة للسبب ذاته:

وكان أمية شاعراً مُجيداً؛ لأنه لقراءته الكتب المنزلة كان يأتي في شعره بأشياء لا تعرفها العرب، فلذلك العلماء لا يحتجون بشعره.<sup>(٣١)</sup>

ليس الإتيان بالغريب منفصلاً عن وسيلة المعرفة التي تقود إليه ("...لأنه لقراءته ... كان يأتي...")، فالشك والريبة في الكتابة وفي المعارف التي تنتج عنها، مرتبط بالثقافة الشفهية الأولية التي استمرت هي سمة الثقافة العربية، وامتدت آثارها حتى بعد بدء التحول نحو الكتابة؛ ذلك التحول الذي لم يتم بمجرد البدء في التدوين واعتماد الحرف المكتوب باعتباره واحداً من وسائل المعرفة، بل ربما كان التحول للتدوين مجرد فاتحة للتحول الكتابي في الوعي العربي؛ ذلك التحول الذي لعله لم يكتمل حتى هذه اللحظة.

ولعل ما ورد من أخبار ذي الرمة يؤكد أن التقليد المشكك في الكتابة، والمعلي من قيمة الصوت البشري والمعرفة المنقولة شفها، قد استمر فاعلاً في حالة الشعر على الأقل إنشاداً ورواية. ونجد في الأغاني هذه الواقعة الشهيرة:

قال عيسى بن عمر: قال لي ذو الرمة: ارفع هذا الحرف، فقلت له: أتكتب؟ فقال بهده على فيه: اكتم عليّ، فإنه عندنا عيب.<sup>(٣٢)</sup>

ولا يختلف الحال كثيراً عند الرواة، يستوي في ذلك الثقة منهم والمتهمون في رواياتهم. يقول الدكتور شوقي شيف:

وكان حماد على ما يظهر معنى بالرواية أكثر من عنايته بالكتابة، بل لعله لم يكن معنى بالكتابة، وإنما كتب عنه تلاميذه، يقول صاحب الفهرست: "لم ير لحما كتاب، وإنما روى عنه الناس، وصنفت الكتب بعده". وتروى للمفضل الضبي كتب صنفاً، فيها أشعار وأخبار. ومن المؤكد أنه لم يكتب مفضلياته، وإنما أنشدها تلاميذه فحملوها عنه.<sup>(٣٣)</sup>

لقد صنف المفضل كتباً ربما في اللغة أو غيرها، ولكن حين يأتي الأمر للشعر، يعود الرجل للتقاليد المعتمدة ثقافياً، إذ ينشد الشعر الذي يرويه ولا يكتبه.

وأغلب الظن أن الأدباء والرواة الذين افتتحوا تدوين النصوص الشعرية الجاهلية قد حاولوا الحفاظ على التقليد الشفهي - وإن بصورة غير واعية - وهو حركية النصوص وعدم ثباتها على صورة واحدة. وربما تمثل هذا التقليد بعد دخول التدوين، في إثبات الروايات المتعددة للنص الشعري، وكأن الرواة الذين عمدوا للتدوين في هذه المرحلة المبكرة يسعون للإمساك بحركية النص الشفهي عبر إثبات رواياته المتنوعة.

في سياق التدوين المبكر هذا اتخذت الروايات المدونة شكلاً يتماثل تقريباً مع فكرة التكملة supplement. التكملة لدى نريدا تشير إلى علاقة الكتابة بالصوت الحي، غير أنه يمكن للفكرة نفسها - بتشكلاتها المختلفة - أن تصدق هنا على مستوى أكثر خصوصية؛ وأعني به العلاقة بين النص الشعري المعتمد تاريخياً بوصفه "القصيدة" ورواياته المتعددة التي تم دفعها دون سبب واضح نحو الهامش، بحيث تلعب الروايات الهامشية هنا دور التكملة، التكملة، التي تضيف للنص بعداً دلاليًا يمثل ركناً مؤسساً لدلالة النص، إنها تملأ مساحات ممكنة على مستوى جماليات النص، تماماً كما تفعل الروايات الأساسية. تلك الروايات وجدت مع النص بوصفها جزءاً لا يمكن اختزاله، إنها هناك منذ البداية، بحيث يمكننا القول إن النص هو تحديدًا كل رواياته مجتمعة، ولا يزيد اعتماد رواية معينة منها على أن تكون مرتبطة بمصدر أكثر موثوقية، أو أن تكون تفضيلاً فريدياً من قبل الرواة والشراح.

ولقد تحولت وضعية تلك الروايات بعد ثبات النصوص المدونة، واعتماد الشراح عليها بعد انقضاء البدايات الأولى لعصر التدوين، إلى أن أصبحت زبادات مهملات لا وظيفة لها. ولنا أن نتخيل أن هذه الروايات قد تعاقبت على احتلال مكانة "الأصل" عبر تاريخ الأدب العربي، بعبارة أخرى: يمكننا أن نتصور الثقافة وقد اعتمدت هذه الروايات المتعددة التي دفعت نحو هامش النص بصورة متوالية، بحيث يحتمل أن تكون النصوص المعتمدة الآن بوصفها النصوص الأساسية إن هي إلا تجمعات متفرقة لأجزاء من روايات كانت قبلاً تمثل روايات هامشية. وعلى هذا يصعب أن نعتبر "البدايل والاحتمالات النصية" التي تتمثل في الروايات الموضوعية في الهامش، يصعب أن نعتبرها محض زبانات غير فاعلة، أو مجرد انتحال يمكن أن يضاف للكذب الأخلاقي، قام به رواية سكير خلو من الضمير، كما توحى الصورة التي يرسمها نقاد الأدب المحدثون لخماد أو خلف الأحمر مثلاً.

فإذا ما أخذنا في الحسبان فكرة أن النصوص التي نراها أساسية الآن، ما هي إلا نتف من روايات ربما كانت تعتبر فيما مضى هامشية، أمكننا أن نقول إننا لا نملك شيئاً سوى تلك النصوص الهامشية، لا نملك سوى التكملة. وما يحدث هو أن الشذرات التي تكون الروايات المعتمدة في كل فترة تاريخية، وفي كل بيئة أدبية عبر التاريخ الأدبي العربي هي روايات تكميلية، أو تكملات نصية، تتبادل لعب دور النص الأساسي.

وإذا ما اعتمدنا هذه الروايات الهامشية بوصفها جزءاً أساسياً معرفياً لهوية النص، وإذا ألغينا تراتبية القيمة بين النص المعتمد والروايات الموضوعية في الهامش، أمكننا أن نفتح باباً واسعاً لإعادة قراءة الشعر الجاهلي كله؛ إذ سيمكن لنا أن نقرأ التفاعلات الممكنة بين الروايات المختلفة، في محاولة لاستكشاف صورة أكثر شمولاً للأبعاد الجمالية التي حاولت الثقافة العربية أن تبدها حال شفهيته، خاصة إذا اعتبرنا أن النص الجاهلي هو نتاج تأليف جماعي وليس تعبيراً عن رؤية فردية محددة بشخص واحد يمكن الإشارة إليه باسم محدد؛ أي إذا اعتبرنا المؤلف/المركز مجرد وظيفة يمكنها أن توجه بعض قراءات النص الشعري، أو تسهل عمليتي الإشارة للنصوص وتمييزها.

- (١) جاك دريدا، حوارات، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ١٩٩٢، ص ٦.  
 (2) Jacques Derrida. Writing and Difference, translated by: Alan Bass, Routledge, London, 1997, p278. □

«وسيفار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن هكذا: (الكتابة والاختلاف/ ص...).

وقد ترجم جابر عصفور هذا الفصل من كتاب دريدا باعتباره مقالا منفصلا (فصول/ المجلد الحادي عشر- العدد الرابع/ قشور ١٩٩٣) وكانت ترجمته عن الفرنسية، وقد فضل الباحث أن يعتمد على فهمه الخاص للنص تجنباً لتعدد الرؤى التأويلية في الفهم، كما لاحظ الباحث أن النص الإنجليزي مزود بهوامش تفسيرية مهمة من قبل المترجم غير موجودة في النص الفرنسي.  
 الترجمة للباحث والنص المترجم هو:

It would be easy enough to show that the concept of structure and even the word "structure" are as old as the *epistémè*—that is to say, as old as Western science and Western philosophy.

(٣) النص للمترجم هو:

...structure- or rather the structurality of structure- although it has always been at work, has always been neutralized or reduced, and this by a process of giving it a center, or of referring it to a point of presence, a fixed origin. □

(٤) النص للمترجم هو:

The function of this center was not only to orient, balance, and organize the structure... but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the *play* of the structure. □

(٥) النص للمترجم هو:

By orienting and organizing the coherence of the system, the center of a structure permits the *play* of its elements inside the total form.

(٦) النص للمترجم هو:

... the center also closes off the *play* which it opens up and makes possible. As center, it is the point at which the substitution of contents, elements, or terms is no longer possible... Thus it has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted that very thing within a structure which while governing the structure escapes structurality. This is why classical thought concerning structure could say that the center is, paradoxically, *within* the structure and *outside* it.

(٧) يراجع في الفكرة الهامش التفسيري لمترجم كتاب "الكتابة والاختلاف" آلان باس Alan Bass، ص ٣٣٩.

(٨) النص للمترجم هو:

The concept of centered structure- although it represents coherence itself... is contradictorily coherent. And as always coherence in contradiction expresses the force of a desire. The concept of centered structure is in fact the concept of a *play* based on a fundamental immobility and a reassuring certitude which itself is beyond the reach of *play*. And on the basis of this certitude anxiety can be mastered, for anxiety is invariably the result of a certain mode of being implicated in the game, of being caught by the game, of being as it were at stake in the game from the outset.

(٩) النص للمترجم هو:

And again on the basis of what we call the center ..., repetitions, substitutions, transformations and permutations are always taken from a history of meaning... whose origin may always be reawakened... This is why one perhaps could say that the movement of

any archaeology... is an accomplice of this reduction of the structurality of structure and always attempts to conceive of structure on the basis of a full presence, which is beyond play.

If this is so, the entire history of the concept of structure... is a series of substitutions of center for center.

(10) Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice, Methuen, London and New York, 1982, p 42.□

والنص المترجم هو:

The human voice is the ultimate sanction of all philosophies ... which base themselves more or less explicitly on a metaphysics of origins and presence. □

(11) Jacques Derrida. Of Grammatology, translated by: Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, Corrected edition 1997, p98.

• وسوف يشار لهذا الكتاب بعد ذلك في المتن هكذا: (في علم الكتابة/ ص... والنص المترجم هو:

The logos can be infinite and self-present, it can be produced as auto-affection, only through the voice: an order of the signifier by which the subject takes from itself into itself, does not borrow outside of itself the signifier it emits and that affects it at the same time.

(١٢) يوجد عرض مختصر لهذا الموقف الكلاسيكي في أكثر من موقع ضمن كتابات دريدا: وسيشار لبعضها أثناء التحليل.

(١٣) يمكن التعرف بصورة منفصلة على فكرة مركزية الصوت عند دريدا في:

- J.A Cuddon, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books, London, 1991, pp 707-708.

(١٤) النص المترجم هو:

...the praise of living speech, as it preoccupies Lévi-Strauss's discourse, is faithful to only one particular motif in Rousseau. This motif comes to terms with and is organized by its contrary: a perpetually reanimated mistrust with regard to the so-called full speech.

(١٥) النص المترجم هو:

Rousseau condemns writing as destruction of presence and as disease of speech. He rehabilitates it to the extent that it promises the reappropriation of that of which speech allowed itself to be dispossessed.

(١٦) النص المترجم هو:

The first movement of this desire is formulated as a theory of language. The other governs the experience of the writer. In the Confessions, when Jean Jacques tries to explain how he became a writer, he describes the passage to writing as the restoration, by a certain absence and by a sort of calculated effacement, of presence disappointed of itself in speech. To write is indeed the only way of keeping or recapturing speech since speech denies itself as it gives itself

(١٧) النص المترجم هو:

The act of writing would be essentially ... the greatest sacrifice aiming at the greatest symbolic reappropriation of presence. From this point of view, Rousseau knew that death is not the simple outside of life. Death by writing also inaugurates life.

(١٨) النص المترجم هو:

... the concept of the supplement ... harbors within itself two significations whose cohabitation are as strange as it is necessary. The supplement adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude, the fullest measure of presence. It cumulates and

accumulates presence. It is thus that art, techné, image, representation, convention, etc., come as supplements to nature and are rich with this entire cumulating function. ...

But the supplement supplements. It adds only to replace. It intervenes or insinuates itself in-the-place-of; if it fills, it is as if one fills a void. If it represents and makes an image, it is by the anterior default by a presence. Compensatory ... and vicarious, the supplement is an adjunct, a subaltern instance which takes-(the)-place. As a substitute it is not simply added to the positivity of a presence, it produces no relief, its place is assigned in the structure by the mark of an emptiness.

(١٩) وليس المقصود بغياب المركز هنا إلغاءه، بل المقصود عدم التعامل معه بوصفه وجوداً، وإنما وظيفة. ينص لريدا على هذه الفكرة في حوار مع سيرجي ديبروفسكي تقتطع منه هذا الجزء:

سيرجي ديبروفسكي: أنت دائماً تتحدث عن لا-مركز، كيف يمكنك، داخل منظورك الخاص، أن تشرح أو، على الأقل، أن تفهم ما الإدراك، لأن الإدراك هو تحديثا الطريقة التي يبدو بها العالم لنا مركز لي.

لريدا: أولاً: أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز، إنني أعتقد أن المركز وظيفة، وليس وجوداً being أو واقعا reality لكن وظيفة. وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً.

الحوار موجود على هامش مقالة لريدا الآتية:

- البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ت: جابر عصفور، فصول، مرجع سابق، ص ٢٤٩.  
(٢٠) مراجع، الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص ٢٨٩.

(٢١) النص المترجم هو:

There is no presence before it, it is not preceding by anything but itself, that is to say by another supplement. The supplement is always the supplement of a supplement. One wishes to go back from the supplement to the source: one must recognize that there is a supplement at the source.

(٢٢) والترج. أونج، الشفافية والكتابة، ت: حمن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢ / ١٩٩٤. ويشير إلى كتاب أونج بعد ذلك في متن الدراسة كآلاتي: (الشفافية والكتابة/ص...).

(٢٣) البطاح: بطون الأودية.

(٢٤) ديوان حميد بن ثور الهلالي، صنعة: عبد العزيز المهني، دار الكتب المصرية، القاهرة/ ١٩٥١، ص: ح.  
(٢٥) من ذلك على سبيل المثال كل من:

١- شرح المملكات المبع للزوزني، مكتبة المتنبّي، القاهرة، د.ت.

٢- ديوان طرفة بن العبد، تقديم: كرم البستاني، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

٣- ديوان النابغة الذبياني، تقديم: كرم البستاني، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

(٢٦) المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاکر، وعبد السلام محمد هارون، القاهرة، دار المعارف، طه/ ١٩٧٦، ص: ١. ويشير لهذا الرجوع بعد ذلك كآلاتي: (المفضليات/ ص...).

(٢٧) هناك مراجع كثيرة تتناول قضية الانتحال بالتقديم والشرح والتفنيد اعتمد الباحث منها على:

١- طه حسين، في الشعر الجاهلي، تقديم: عبد المنعم تليمة، التهر للنشر، القاهرة، طه/ ١٩٩٦، ص ص ٨١-١٤٤.

٢- ثوقي شيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، طه/ ١٩٨٨، ص ص ١٦٤-١٨٢.

٣- إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي: قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشهاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ٩٥-١٣٠.

٤- عبد العزيز نوي، دراسات في الأدب الجاهلي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، طه/ ٢٠٠٣، ص ص ٧٢-٩٨.

- (٢٨) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق وتقديم: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة/مطبعة المدني بالقاهرة، ط١/١٩٩١، ص ١٧.
- (٢٩) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العددان ٧٧، ٧٣ / ٢٠٠١، ص ٤.
- وسيفشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن هكذا: (طبقات فحول الشعراء/ ص...).
- (٣٠) ابن واصل الحموي، تجريد الأغاني، تحقيق/ طه حسين، وإبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الفخائر، العدد ٢٠ / ١٩٩٧، ص ٥٠٩. وسيفشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن هكذا: (تجريد الأغاني/ ص...).
- (٣١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق/ عبد الكريم المزناوي (وأخبار ذي الرمة تحديدا من تحقيق: محمد الهجاوي، كما تنص مقدمة الجزء الثامن عشر من الكتاب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ١٨، ٢٠٠١، ص ٣٠. وسيفشار له بعد ذلك في المتن هكذا: (الأغاني/ ج.../ ص...).
- (٣٢) شوقي شيف، العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، ط ١٢/ ١٩٨٨، ص ١٦٠.



# مقدمة لنظرية النوع

النووي

ف

علاء عبد الهادي

## ١. تمهيد

لا تكون مشروعيةً مهادنا النظري عن النوع النووي<sup>(١)</sup> مقبولة إلا حين تكون نقطة انطلاق نحو وضع أسس تكون عوناً لنا في معالجة مشكلات القفزات الكيفية لحركة التطور الفني والأدبي المعاصر من جهة، وعاملاً في حل إشكاليات التسكين النوعي لأشكال فنية وأدبية غارقة في محليتها أو مفرطة في تجريبيتها، تلك التي تأبى الخضوع لمقاييس النوع القائمة على التراث التراكمي النقدي السائد من جهة أخرى، مشيرين إلى أن جزءاً من حضور تجليات نوع ما، ووجودها بخصائص محددة ذائقة كان نتاجاً - ولو جزئياً - للتأثر بالخطاب النظري والنقدي المصاحب لتحقيقات النوع النصية، لما لهذا الخطاب من تأثير كبير، وقوة دفع قوية في التأسيس، وفي وضع القواعد العامة للنوع "Constitutions"، مؤكدين من البداية أن كل نوع أدبي أو فني محدد بالشروط التاريخية لشؤنه.

ربما لا يتيح ظرفي الموضوعي بصفتي ناقداً يعيش في بلد ينتمي إلى العالم الثالث، ويبتعد عن المركز الحضاري الذي يتم فيه الإنتاج والاستهلاك النظري، طرح هذا السؤال، ومحاولة إجابته، ولكن ظروف تطورنا الفني والعرفي تمنحني الحق في طرح سؤال النوع من جديد هرباً من أحادية التفكير النقدي الذي اعتمد - بشكل أساسي - في تنظيره على تجليات أدبية وفنية من واقع غربي فقط؛ هذا الواقع الذي ساعد تقدمه التقني، وانتشاره في الدول التي استعمرت، على إشاعة هذه الأنواع وتجلياتها الأدبية والفنية الناضجة، والتعامل معها باعتبارها كيانات طبيعية تمثل أصل الأنواع! وإن كنا نؤمن - في الآن ذاته - بأن حركة التاريخ ليست تلك التي يرسمها لنا الغرب فقط، وأن اندراجنا - الواسع - فيها لا يعني استلابنا أمامها، وأعيان فكرة الهوية النقية التي لا يملؤها الاختلاط، وإن جاءت من فكر نقدي مختلف تقع في الفخ ذاته، أحادية النظرة التي تؤدي إلى نفي ما يسمى الآخر، لذا أرى أن حركة الوعي المقاوم تعمي جيداً سطحية الدعوى التي تنادي بتفادي بئس المعرفة الغربية.

خضعت تجليات الأنواع الأدبية والفنية في الغرب - في تاريخ تطورها الخاص - لسباق تراكمي، ثم في مجتمعات تقاربت فيها ظروفها المعرفية والتقنية، وكانت مستويات نضوجها الاجتماعي وأنماط إنتاجها الاقتصادي متقاربة إلى حد بعيد؛ مما منح هذه الأسس شكلاً من

الثبات، وجعل التعامل معها يأخذ سمت القداسة.. وكان خصائص النوع الجمالية قد حُلقت فيه بشكل عضوي "Organic"، بالرغم من أنها لا تزيد على كونها سمات خضعت في مراحل نموها لأسس تاريخية ونسبية سواء في خصائصها الفنية، أو في أشكال إنتاجها وتلقيها، لكن شموغها أضعف الوعي بحقيقتها النسبية؛ كون هذه التجليات الأدبية أو الفنية التي تم على أساسها تأسيس النوع وخصائصه الحاكمة.. قد حُدثت من منظريها بناءً على معايين واقع موضوعي، ومعطى تاريخي أفرزته بيئة ثقافية بعينها: فما يكون طبيعياً أو مميزاً في بيئة ثقافية ما.. قد يظل نسبياً في بيئة أخرى.. ومرتبطة بعمقه الزمني الذي تطور في سياقه مشدوداً لمكانه الذي أنهته، بناءً على نمط إنتاجه الاقتصادي، ومحيطه الاجتماعي، وبيئته الثقافية، إلى غير ذلك من محدّدات تاريخية تحققت فيها تجلياته وعبرت عنه..

فعلى الرغم من أن كل بيئة ثقافية تتفرد بامتلاكها خصائص بعينها في تجليات فنية مختلفة لا تمتلكها غيرها من البيئات، فإن التعامل مع المفاهيم الثقافية بشكل نسبي صارم، لن نخرج منه بشيء سوى بعض السمات الصالحة لمكان محدد، ولزمن محدود، نون توافر إمكانية مؤثرة للتجريد والتعميم، وهما الأساس النظري لأي طرح يسعى إلى امتلاك صلاحية واسعة في التطبيق. يرتبط هذا الفهم مباشرة بما يسمى الشرعية المقارنة، لكن تسكين المفاهيم باعتبارها معطى غير قابل للتغيير.. يسلبنا حقاً في الدخول إلى أية تأويلات للواقعة الفنية، ومن ثم لبنية النوع، ويمنع التجليات الفنية التراكمية تاريخياً نوعاً من السيادة الجاسنة، والسلطة المقدسة غير التاريخية على بقية التأويلات التي يمكن تطورها واستنباطها من جديد من واقع تجليات فنية مختلفة، تقع خارج التيار الأساسي المتفق عليه، أي يمكن أن يكون سؤالنا - في هذا الطرح - مهماً بالمشترك بين هذه الشرعيات المختلفة للنوع الواحد؛ تلك التي لا نلاحظها غالباً بسبب وضوحها الشديد، واهتمامنا بأسئلة نراها أكثر عمقا ورسالة!

إن إعادة طرح الأسئلة الأولية - التي قد يراها بعضنا واضحة، أو بديهية لا تحتاج إلى نقاش - يساعدنا على تجاوز رؤانا المشغولة ببحثها في مدار الكائن .. ومقرئنا مما يمكن أن يكون، لنمارس التأمل في أصل الأشياء وبداياتها. لذا لم يكن هدفنا تحديق الدافع الجمالي أو تعيين شروط عمله، وشرح ذلك، وأستبيان تأثيره على المستوى الوظيفي، بل كان هدفنا اكتشاف الثابت في مئات التجليات الجمالية الفنية المختلفة، وأشكالها العديدة التي نتجت من ظروف نشأتها التاريخية والمكانية المختلفة، وما يتضمّنه ذلك من شروط اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية شديدة التنوع..

نذهب في هذا المهاد إلى أن العلاقة بين الشرعيات المختلفة للنوع الواحد موجودة دائماً؛ أي إن إمكانية اشتراكها في ثوابت قليلة قائمة على الدوام، وإن ظلت كل شرعية محدّدة للنوع الواحد قادرة على الاحتفاظ باستقلالية نسبية، لها خصائصها الجمالية والثقافية؛ لذا يمكن التعامل معها - في الآن ذاته - بمعزل عن الشرعيات الأخرى؛ أي أن لكل شرعية من شرعيات النوع الواحد حضوراً يتم بغياب ما، فغياب المعتاد حضوره يستدعي حضوره! حيث يتدخل الوعي عبر فضاء هذا الغياب بالاشتغال على مستويي الإنتاج والتلقي، ومن خلال حياة الشرعيات المختلفة للنوع تتخلق سيورة لتجلياته، تقوم بتوقع المكونات الجمالية الغائبة. وبرزعها ثم احتوائها وجذبها تدريجياً عبر آلية الإنتاج والاستقبال، ثم تلقيها بوصفها مكونات بنائية، حيث تتراوح إمكانات الحضور الجمالي بين قطبين؛ الظهور المهيمن الذي يختزل النوع كما لو كان ذاتاً في الوعي، والتخفي الدال الذي لا يحضر بشكل مباشر في الوعي بل يهش دوماً في صيرورة الاختلاف!

اعتمد هذا المهاد على دراسة طويلة لتجليات مختلفة تعامل معها متلقيها الخاص بوصفها مسرحاً، مثل نظائر المسرح الهندي القديمة، والمسرح الصيني، و نظائر البدايات الأولى للمسرح

اليوناني، ومسرح النو والكابوكي في كوريا واليابان، بالإضافة إلى ما يسمى مسرح القرون الوسطى وما يطلق عليه تمثيليات الأسرار. وفي هذا المهاد لم يكن في حسابنا النظري إثبات وجود مسرح عربي أو نفي هذا الوجود لإعلينا المسبق أن تجلي هذه الرغبة أو سيطرتها على سباقنا النظري، ستمثل عائقا معرفيا يعرقل التأسيس المنطقي للنظرية، لذا حاولنا القيام بقطيعة معها من أجل بلوغ تصور نظري محايد يملك سلامة منطقية، ودرجة من التجريد. حيث يقبل التطبيق على الدائرة التي تتقاطع فيها حدود جمالية لأكثر من نوع واحد، كما يساعد في الوقت ذاته على الوصول إلى صفة نظري ووضوح في الرؤية لمن يتعامل نقديا مع فئة الأعمال التجريبية التي تحتج على الوعي الجمالي السائد، أو الأعمال شديدة المحلية، تلك التي تخالف كثيرا المتداول، والتي تعامل معها جانب كبير من خطابنا النقدي في مسميات تقتقد الحسم مثل الظواهر المسرحية العربية، بذور المسرح العربي، الأشكال البدائية في المسرح العربي، الإرهاسات.. إلى آخر هذه المسميات، التي اعتبرت مئات الأشكال الفنية الأصيلة لشعوب مختلفة، محض بذور كان يمكنها النمو والتطور للوصول إلى النموذج الفني والجمالي الأعلى وهو النموذج الغربي بالطبع ! الأمر الذي أنتج أسلوبا استلهم عند التنظير وعيا جماليا خارج وعي هذه الأعمال التاريخية، وخارج التحري النقدي الذي لا يعامل البنائي والجمالي باعتبارهما مسميين لشيء واحد!

## ٢. مقدمة لبهاد النوع النوي، تطبيقا على المسرح

تشير الدراسة المتأنية لمشرات العروض من مذاهب جمالية مختلفة وفي عصور عديدة إلى ثلاثة مكونات قارة في كل هذه العروض من أكثرها كلاسيكية إلى أكثرها طليعية، كان إسهامنا المتواضع ضمن مبحثنا في "النوع النوي" محاولة منا من أجل تحديد هذه الثوابت بعد اختبارها، حيث كانت على التوالي: العلاقات الزمكانية [التحقق في فضاء ثلاثي الأبعاد]، العوالم الممكنة، وإن كان محض استقبالها على هذا النحو يعد كافيا للتحقق شرط وجودها الفني، حتى وإن كانت غير ذلك في حقيقتها [الأمر الذي يلني مفهوم الدور من المعادلة المسرحية] وأخيرا ازدواجية العلامة المكانية والفضاء النصي. وقد أثبت هذا التناول لمسألة النوع أن تقسيمات أرسطو المشهورة تنتمي جميعها إلى متكافئ مسرحي "Theatrical Isomer"<sup>(١)</sup>، وإن الحدود التي وضعها أرسطو كانت توضح الاختلافات بين الدرامي، الفئائي، والملحمي على مستوى النص، حيث أعمل في كتابه "فن الشعر" كل الشعرات التي لاتقوم على العرض. وهو رأي أشار إليه جيرار جينيت<sup>(٢)</sup> وأثبت صحته هذا المهاد النظري.

حاولنا في هذا المهاد أن نقدم طرحا نظريا أكثر تركيبا من الإسهامات المعتادة القائمة على الإرث الإغريقي في تعريف المسرح، والتي يتعامل بعض نقادنا معها بوصفها مسلمات، ولم نسع إلى أن تكون تعريفاتنا مجرد مفاهيم وصفية فقط، بل أدوات تساعد على إنشاء تصور كلي، قد يسمح بإبراز ما لم تكن نراه من قبل، فإذا ابتدأنا بافتراض أولي يذهب إلى أن آلاف التجليات ذات التقاليد الفنية المختلفة تتشابه معا مشكلة جزء من مفهوم عالمي عن المسرحية، فإن افتراضنا بوجود مكون بنائي ثابت بين الشعرات المختلفة للنوع الواحد يجد ما يبرره، لقد قمنا بتطوير هذا الافتراض تدريجيا بناء على سباق منطقي قام على مقارنات عديدة لشعرات مسرحية مختلفة، وإن لم تثبت تفصيلها في هذا الطرح، لها جمالياتها المتعددة وتحولاتها "Metamorphosis" المتشابهة، رغبة في اختبار صحة افتراضاتنا، ومن ثم تعديلها قبل بلوغها ما هي عليه الآن، لذا استهدف هذا الطرح تأسيس مفهوم واضح من خلال توظيفه لهيكل منطقي مشبع بمبادئ أساسية نتجت من الدرس والملاحظة لمئات العروض والنصوص ذات الاتجاهات المختلفة، والمصادر المتباينة، من أجل الوصول إلى ثبات معياري عند التنظير، حيث حاولنا في هذا الطرح أن نقدم بنية نظرية تتشكل عبرها وانطلاقا منها بقية البنات، وتخلو لمستخدمها إمساك الأشكال الكلية

للتنوع، وعلى الرغم من اقتناعنا السابق بتاريخية هذه البنية أصلاً، فإن ثباتها ضمن ما يسمى الشرعيات المقارنة أمر قد تم إثباته، مقتنعين بأن القيمة الموضوعية لأي مهاد نظري تكمن في التطبيق، ليس المهم القيمة التي تنتج من هذا التطبيق فحسب، لكن المهم هو إدراك حدود هذه القيمة، وفي اتباعها عن خدمة أهداف نظرية ارتجيناها مسبقاً في الميدان الذي طبقها فيه..

ولم يكن هدف البحث تحديد الدافع الإستانكي ولا تعيين شروط عمله ونتائج ذلك على المستوى الوظيفي، بل كان هدفنا إثبات إمكانية المسرح في أن يتحقق مرتدياً مئات الأشكال التي تختلف عن بعضها البعض باختلاف الأماكن والأزمنة والشروط البيئية والثقافية والانتاجية. وكانت أكثر الصيغ حذراً عند التعامل مع مفهوم النوع هي تحديد مصوفة يحكمها هيكل منطقي يمكن من خلاله الفصل - عند التعامل النظري مع مسألة النوع - بين المكون البنائي "الثابت" في النوع، ذلك الذي ثبت في آلاف التجليات الفنية لنوع ما، ولم يخضع لتغير فعلي عبر العصور المختلفة، وبين المكون الجمالي "المتغير" الذي كان دائم الحركة والتحول من مكان لمكان ومن زمن لآخر، الأمر الذي كان يستلزم القيام بمهاد نظري يسمى - أنطولوجياً وجمالياً - إلى عزل العناصر البنائية في العمل عن العناصر الجمالية والتاريخية، قبل القيام بالحكم النقدي النوعي على عمل ينتمي إلى فن يجاني الأشكال الفنية أو الأدبية القارة. وقد اجتمعت فيما يختص بالمصطلح في الإبقاء على المصطلح النقدي المتداول طالما كان معبراً عما تقدمه من مفاهيم، مساهمة في إرساء تراكم معرفي له، ولكن عند تغيير المفاهيم أو وضعها في هيكل نظري جديد، وجدت نفسي ملزماً بتغيير المصطلح، كي أكون قريباً من منطق السياق.. بخاصة لو كانت هناك إمكانية أن يُحدث المصطلح المتداول خلطاً نظرياً ما، فكان لزاماً علينا أن نلجأ إلى صوغ مصطلحات جديدة ونحتها لتكون مائنة للإسقاط المباشر للفهم المشترك، من أجل إبعاد القراءات المتعجلة بتعبير بورديو، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هيكل هذا الطرح يرتبط - جزئياً - بأساس رياضي لحجة في نظرية الفئات "في الرياضيات الحديثة" والمنطق الكيفي الخاص بما يُسمى الفئات الغامضة "Fuzzy Sets" للعالم الإيراني "لطفی زادة"، والمفاهيم المرتبطة بدالة الانتماء "ميو" التي تصف هذه الفئات، والتي كانت عوناً كبيراً لنا في صياغة المهاد النظري للنوع النووي وفهم ما يطلق عليه أحياناً تحولات النوع، ودرجات الانتماء المختلفة للظاهرة الواحدة، الأمر الذي ساعدنا في استكمال البناء النظري لمهاد النوع النووي عبر الاختبار المنهجي والمنطقي لافتراضاته النظرية على نصوص وعروض لم نثبتها في الطرح، بل كانت عوناً لنا في اختبار صحة افتراضاتنا النظرية في إثناء صياغة هذا المهاد وتطويرة إلى ما هو عليه الآن، وهو جزء مستقر في أي سياق تنظيري جديد. كما تبني هذا المهاد النظري في تعامله مع العلاقات الزمانية المكانية مفهوم النظرية النسبية للزمن، وتماش في بعض إجراءاته مع مبادئ فيزيومولوجية، بخاصة المقولات الثلاث التي تتكون منها الظاهرة الفيزيومولوجية: مقولة الكيف، ومقولة الإمكان، ومقولة الواقعة أو الوجود الفعلي، فضلاً عن توظيفنا لمبدأ الاختزال الفيزيومولوجي Phenomenological Reduction عند صياغة هذا المهاد وعند اختياره، لكننا لن نقرب في هذه المقدمة من عرض هذه النظريات والمبادئ التي كانت عوناً لهذا المهاد النظري، مبجلين - في الآن ذاته - مبدأ "اللاتيقن" الذي يقترب من كونه قانوناً من قوانين الوجود، وبالرغم من أن نظرية النوع النووي - باقتراحها بديلاً لنظرية الجنس الأدبي - تتحرى الدقة الشديدة في التسكين النوعي، فإنها تعلم تماماً استحالة حدوث ذلك بشكل كامل، فهي تخضع لتاريخيتها أيضاً. فإذا افترضنا صحة الموصفات التي وضعها جودل "Gödel's Incompleteness Theorem" للنظرية المثالية من الترابط المنطقي والتكامل و قابليتها للتوصيف بشكل غير محدود، نستطيع أن نزع صعوبة وجود مهاد نظري يحقق هذه الشروط مجتمعة، بشكل كلي: وتجدر الإشارة إلى أن نسقنا هذا غير مغلق، بل هو نسق تاريخي، لأنه قام

على معاينة واقع فني واجتماعي - وإن تم ذلك بشكل شامل نظرا إلى أنه ضم قراءة شعرية مسرحية عديدة، وبحث تقاطعاتها- أي أنه خضع للظاهرة موضوع البحث، ولم يتحكم فيها إلا بما استخلصه منها عبر مراحل تطورها التاريخي. وقد قمنا في هذا المهاد بملاحظة العلاقات الموضوعية بين التجليات الأدائية مما يقرينا في جزء منه من الاتجاه البنائي، وإن كنا اقتربنا في جزء آخر منه من الاتجاه الظاهراتي، واضعين التلقي والخبرة الجمالية في الاعتبار.

١-٢. المكونات البنائية:

يسعى كل تقسيم في هذا البناء النظري إلى تشكيل حيز اشتغال لأدوات يستطيع الباحث عبرها أن يتقاضي عددا من الأخطاء الناشئة عن خلط مستويات مفهومية، أو مزج عناصر بنائية، وعناصر جمالية في التحديد الدقيق للمفاهيم، أما ما نقصده بالمكونات البنائية فهي تلك المكونات الراسخة في عشرات التجليات المختلفة للشعريات الفنية أو الأدبية المختلفة بصرف النظر عن زمنها ومكانها، فإذا طبقنا ذلك على المسرح نجد أن الدراسة المتأنية لعشرات العروض من مذاهب جمالية مختلفة وفي عصور عديدة تشير إلى ثلاثة مكونات قارة في كل هذه العروض من أكثرها كلاسيكية إلى أوفرها تجريبية هي:

• العلاقات الزمكانية:

يُعتبرُ المكانَ عاملا حاسما في تحقق الوظيفة الإيصالية وتكاملها في المسرح .. بين الممثل والممثل وبين الممثل والجمهور. ويتكون الفضاء المسرحي من فضاء ثلاثي الأبعاد  $Y.Z.X$  وهذا شرطه الأول .. مرن على المستوى الخيالي .. يتشكل من تفاعل فضاءين هما فضاء المشاهدة والفضاء المنصي .. حيث تكتسب الأشياء والأجساد فوق الفضاء المنصي أهمية تأويلية لم تكن لها من قبل، إن إدراكنا لخصوصية الفضاء المسرحي يشحن وعينا بما يمكن أن تُسقطه من عالم على هذا الفضاء .. حيث يتم على هذا الفضاء محاكاة الكلمات بأشياءها، إنه يعمل كبوتقة تنصهر فيها كل نظم العلامات الداخلة إليه، تلك التي يتضمنها عرض ما ..

يسمح الفضاء المنصي باستخدام رصيد محدود من العلامات في توليد سلسلة واسعة من الوحدات الدلالية عبر بثها بنظم اتصال متعددة ومختلفة .. من خلال حركة يكون لها شكل واقع ما وجزء من صورته، وقد يمتد هذا الفضاء فيما وراء الفضاء المنصي .. حيث يتم استيعاب ما يحدث فيه عبر التقدير الاستقرائي لما هو غير منظور فوق الفضاء المنصي، ويتخلق عبر الحركة هذا التوتر بين زمنين .. ذلك الزمن الوهمي للفكرة الدرامية أو للنص الدرامي. وزمن حقيقي وفعلي للعرض غير قابل للتكرار، هكذا يتحول النص الدرامي أو الفكرة الدرامية - عند التحقق - من مستوى النص إلى سياق الخطاب وذلك عبر تفاعل عدد من الفضاءات أهمها تفاعل فضاء الفرجة مع الفضاء المنصي الذي يستقبل المتلقي كل شيء عليه بوصفه علامة.

لا توجد صيرورة في المكان دون خضوعها لزمان .. ونتبنى هنا مفهوم أينشتاين للزمان بوصفه "وحدة قياس كمية الحركة" باعتبار الزمن متجها .. أي له قيمة واتجاه وهو في ذلك مثل الفضاء المسرحي قابل للتعدد والاختزال، ويتشكل الفضاء المسرحي عبر هذا الزمن من خلال اختلاف كمية الحركة بين فضاءين هما فضاء المشاهدة والفضاء المنصي .. يؤكد هذا العنصر ضرورة توفر فضاء ثلاثي الأبعاد  $Y.Z.X$  كي يتحقق وجود هذه العلاقات على المستوى الفعلي. ويشكل اختلاف الزمن بين الفضاءين [أي الاختلاف بين كميتي الحركة الحادثتين فوق الفضاء المنصي وفضاء المشاهدة] حاجزا مهما يعطي شعورا بوجود حاجز طوبوغرافي بين الفضاءين وإن لم يتحقق وجود هذا الحاجز في الواقع..! وهي نتيجة مهمة خلصنا بها من خلال التعامل النظري مع الزمن بمفهومه النسبي .. لا مجال للخوض في نتائجها الآن.

## • العوالم الممكنة<sup>(٦)</sup>:

ونعني بذلك أن يتضمن الخطاب المسرحي الحادث فوق الفضاء المنصبي ما يتم استقباله من قبل فضاء الفرجة باعتباره عوالم ممكنة أو واقعا ثانويا "Secondary Reality" وإن لم يكن في ذاته كذلك .. وهي نتيجة أخرى تلغي مفهوم الدور في المعادلة المسرحية!! يعني هذا أن هذه العوالم يوضحها جزئيا واقع كوننا لانسأل ما إذا كانت الكيانات التي تشير إليها هذه العوالم موجودة في الواقع أم لا حيث يتم التعامل معها باعتبارها لا تمثل العالم الحقيقي -المعرف بالآلف واللام- بل تمثل عالما ما، يُعْمَحُّ للمتلقى بشكل تدريجي، ويتعرض لتغير تدريجي مثله في ذلك مثل الواقع، لذا فهو عالم دينامي، إنه جزء من الواقع، لكنه ليس كذلك في الآن ذاته. ونشير هنا إلى أن العلاقات بين الموجودات على الفضاء المنصبي بكل أنظمتها يمكن استقبالها إنسانيا وتفسيرها حتى لو لم تكن هذه العلاقات بين البشر.

## • ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصبي:

وهي نتيجة مباشرة نشأت من وجود العوالم الممكنة، حيث يقوم الاستقبال بمنح وجود جديد للرمز المكاني والفضاء المسرحي، بصرف النظر عن توفر الإرادة فيها كي تقوم بدور يخالف طبيعتها، بل يكفي استقبالها باعتبارها تشير إلى عوالم ثانوية كي تكتسب هذه الازدواجية. إن الشفرات المكانية لا تقوم بتحديد معنى فضاءات اللعب والمشهدة وتشكيلهما وبنائهما فقط، إنما تتحكم أيضا في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات الحادثة بين المؤدى والمفرج، طالما توفر وسيطها المتجانس. باختصار؛ يمكننا القول إن العلاقات بين مفردات الفضاء المسرحي يمكن أن تغير بحدّة من إدراك المفرج وتلقيه لعرض ما .. فوجود الأداة المسرحية ضمن حرم ما، أو فضاء تستخدمه هذه الأداة، هو أحد الطرق في توليد المعنى، وهو من أهم المبادئ السيميائية التي تؤكد تأصيل الأداء، وخصائص الإيهام في العرض.

## ٢-٢. الهيكل العام للمهاد النظري:

### النوع النووي:

أبدأ تناولي الموجز بتقديم مصطلح نصف به حالة العمل الفني الأولى أي ما قبل تحققها الفعلي "هنا والآن" وهو مصطلح النوع النووي "Nucleogenre"، ويختلف هذا المصطلح عما يسمى نواة النوع "Nucleus of Genre" أو ما شابه ذلك من مسميات، وهو تركيب من اللاحقة اللاتينية "Nucleo" - والمصطلح الفرنسي "Genre"، ويحدد هذا المصطلح بشكل نظري ومجرد مكونات العمل الفني أو الأدبي، الجوهرية التي تعطي العمل كينونته الفنية وهويته الخاصة .. من الجانب الأنطولوجي. ويعمل هذا المصطلح بوصفه محددا نظريا لسمات العمل الأدبي أو الفني القارة والتي إن انتفى وجود أحدها فقد العمل خصوصيته الفنية. يتكون النوع النووي إذن من محددين أساسيين هما:

- ثبوت: ونقصد بها الوسيط المتجانس "Homogeneous Medium" الذي لا يمكن أن يتحقق العمل الفني - أنطولوجيا- إلا من خلال توفره. وسنتبنى مفهوم لوكاتش للوسيط بوصفه "مبدأ خاصا يتم من خلاله تحقق العمل الفني وتشكله عبر الممارسة الإنسانية"<sup>(٧)</sup>، ونقصد به "ذلك الوسيط المادي في العمل الذي إن انتفى وجوده غاب عن العمل الفني تحققه الفعلي"<sup>(٨)</sup>. يتبين من ذلك أن الفضاء المسرحي هو الوسيط المتجانس واللازم أنطولوجيا لتحقيق العمل المسرحي.. ونقصد بالفضاء المسرحي "ذلك المكان ثلاثي الأبعاد، الذي يرتبط بالزمن عبر مفهوم الحركة" أي أنه على المستوى الواقعي يتكون من قيام علاقة زمكانية.

- أما المكون الثاني للنوع النووي فتحدده - بشكل عام- المكونات البنائية التي دل عليها وجودها المتحقق في مئات التجليات المختلفة لنوع ما.. مكونات بنائية بقيت بعد طرح المكونات

الجمالية واستبعادها.. والتي ينتفي بغياها وجود العمل بوصفه هوية فنية أصيلة تميزه عن غيره من أعمال.. بعد استبعاد المكونات التاريخية التي تختلف من مكان لآخر ومن ثقافة لأخرى. تشكل هذه العناصر مجتمعة إن.. ما يكون النوع النووي المسرحي "Nucleo-genre" ونطلق على هذه المرحلة حالة الإمكانية "Possibility".

#### • التكافؤ المسرحي Theatrical Isomer :

بداية ، لا يمكننا في هذا الصدد أن نغفل قدرة العادات الذهنية والألفة الجمالية على تشكيل الذوق الجمالي العام في محيط ثقافي ما ، وفي استجابته لنوع فني أو أدبي بعينه ، من هنا جاءت مقاومة المتلقي لأي خروج عن قوانين النوع التي اعتادها والتي تسمح له بالتمييز ، لأن هذا الخروج يؤدي إلى ربكة المتلقي على المستوى الجمالي فضلا عن تشوش الرسالة.. فتلقي النص وإنتاجه ، يتقاسمان خصائص مشتركة ومتبادلة ، حيث تحافظ سلطة النوع المستقرة على تثبيت عناصر محددة في تجلياته المختلفة تُستخدَم باعتبارها أساسا لتحديد شكل الرسالة ومضمونها ، لذا كانت أهمية التفريق بين الإمكانية الأنطولوجية والتحقق المعرفي.

يمثل النوع النووي غير. هذا التناول مستوى الإمكانية "Possibility" فإذا أضفنا إلى ذلك آليات التغير التي تطرأ على هذه العناصر الثلاثة عند تلقيها بسبب استحالة استقبالها كما هي لاختلاف تأويلها تبعاً للمستوى الثقافي والنفسي والمعرفي من مُشاهد لآخر، فإنه يتشكل من هذه العناصر مجتمعة - في وجود حالة استقبال لها- ما نسميه مرحلة الإمكانية في حالة التحقق "Possibility in Action" فيتكون حينئذٍ ما نسميه التكافؤ المسرحي الأيسومر "Theatrical Isomer" وهو الحد الأدنى الذي لا يمكن لحالة مسرحية أن توجد من دونه. ويظل التكافؤ المسرحي "الأيسومر" في هذا المهاد النظري مستوى نظريا صافيا يحسم انتماء أي شكل من أشكال الفرجة إلى النوع المسرحي من عدمه، وبتحويل هذا المفهوم إلى معادلة يمكننا القول إن :

التكافؤ المسرحي "الأيسومر" = النوع النووي + التلقي .  
أي أن :

$$\begin{bmatrix} \text{تلقّي ١} \\ \text{تلقّي ٢} \\ \text{تلقّي ٣} \end{bmatrix} + \begin{bmatrix} \text{علاقات زمكانية} \\ \text{عوالم ممكنة} \\ \text{إيديولوجية الفضاء والعلامة} \end{bmatrix} = \text{التكافؤ المسرحي "الأيسومر"} =$$

يتضح لنا من هذه المعادلة :

- أن الحد النهائي لعناصر التكافؤ المسرحي "الأيسومر" هي عناصر النوع النووي ذاتها ، من دون زيادة ، مضافا إليها تلقي كل عنصر من هذه العناصر.

- أن التلقي عنصر حاسم في قيام التكافؤ المسرحي "الأيسومر" ، وانتقاله من مستوى أنطولوجي إلى مستوي معرفي .:

- يقوم التلقي بتغيير طبيعة النوع النووي ووسيطه المتجانس "Homogeneous Medium" عبر انفتاح التأويلات المختلفة لكل عنصر ، مما يخلق أفقا متعددًا من التوقعات ، بالرغم من إمكانية وجود تأويل مهيمن ..

- لا يقبل التكافئ المسرحي دخول عناصر جمالية جديدة عليه، حيث يظل في هيكل هذا المهاد مستوى نظرياً وتجريدياً.

#### • النظر المسرحي Theatrical Isotope<sup>(4)</sup>:

يتكون عندما يتحقق - على مستوى الفعل- عمل ما، يضم ملامح جمالية أو عناصر تعبيرية جديدة، مضافة إلى مكونات التكافئ المسرحي "الأيسومر" نطلق على هذا التحقق معنى جديداً وهو النظر المسرحي "الأيسوتوب" Theatrical Isotope ونعني به: ذلك العمل المسرحي الذي يكون حذؤه الأدنى متجاوزاً مسرحياً "أيسومر"، وحذؤه الأعلى غير قابل للحصر بسبب ميله لاستقطاب عشرات العناصر الجمالية الجديدة، واستقباله لها في عملية تماشج كلية تمنحه وفرة وشموله. فالنظر مختلف جمالي، يشير إلى استناده إلى أرضية ذات خصائص متكافئة "Isomer"، ولا يعني ذلك تطابقها البنائي، أي أن النظر المسرحي أكبر من الأيسومر المسرحي أو يساويه. بمعنى أن لكل متجاوز مسرحي "أيسومر" عدداً لا يمكن حصره من النظائر "الأيسوتوب" بسبب قدرة كل نظير مسرحي على الاختلاف بدخول عناصر جمالية جديدة عليه، أو خروجها منه دون التأثير على التكافئ المسرحي الأصلي "الأيسومر" .. لو أوضحنا بشكل تجريدي يمكننا القول إن: النظر المسرحي "الأيسوتوب" TM- أكبر أو يساوي "التكافئ المسرحي" "الأيسومر".

فإذا افترضنا أن:

النظر المسرحي 1 - Theatrical Isotope = التكافئ المسرحي 1 - Theatrical Isomer  
فإن:

النظر المسرحي 2 = التكافئ المسرحي 1 + إضاءة ..

النظر المسرحي 3 = التكافئ المسرحي 1 + موسيقى + ديكور ..

النظر المسرحي 4 = التكافئ المسرحي 1 + ملابس + إضاءة + ديكور + نص درامي كامل.

النظر المسرحي "n" = التكافئ المسرحي 1 + ..... + ... + ... + ... إلخ  
إذاً:

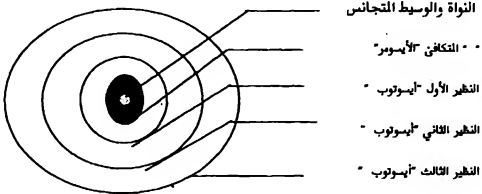
النظر المسرحي 1 ≠ (لا يساوي) النظر المسرحي 2 ≠ النظر المسرحي n ≠ النظر المسرحي "n".

حيث "n" عدد لا نهائي، هكذا لا يمكن حصر احتمالات إنتاج نظير مسرحي، وذلك لتعدد العوامل المؤثرة في هذا الإنتاج وتشابكها، من مكان مسرحي وزمن، وأساليب إخراج، وطرائق تمثيل.. إلخ. فبالرغم من احتواء كل نظير مسرحي "أيسوتوب" على التكافئ "الأيسومر" ذاته فإن كل نظير من هذه النظائر يختلف عن النظر الآخر .. الأمر الذي يفسر لنا إمكانية إنتاج نص درامي واحد لمرات عديدة .. وفي أشكال إنتاج لانهائية .. بسبب ترحيب النظر المسرحي بدخول عناصر جمالية جديدة عليه بشكل دائم، مع بقاء التكافئ المسرحي "الأيسومر" ثابتاً، وما يترتب على ذلك من تغيير في علائق مكونات النظر "الأيسوتوب" وتأويلاتها المختلفة. يمكننا الآن أن نعرف النظر المسرحي "الأيسوتوب" بأنه: "التغير الكلي الناتج في طاقة نظام، يخضع لسيروية زمنية، في فضاء، يشمل موجودات، يتم استقبال ما تشير إليه، على أنه عالم ممكن أو ثانوي - حتى لو لم يكن في ذاته عالماً ثانوياً منشأ من ذلك ازدواجية "Duality" لرموزه المكانية وفضاءه المنصفي الذي يحتويها".

هكذا يمكننا تشكيل النوع الأدبي أو الفني بافتراض وجود نواة تجذب نحوها في مدارها الأول سمات قارة تم استخلاصها - عبر الاستبعاد - من مجموع السمات والخصائص الواصفة لنوع بعينه، ليظل الثابت من هذه السمات ما ظل ساكناً منها في تقاطع الشعريات المختلفة للنوع، وفي تجلياته المختلفة في كل شعرة، هنا نكون قد حددنا من التجليات التحقق للشعريات المختلفة المكونة للنوع الواحد ما نطلق عليه المكونات البنائية، وتقع المكونات الجمالية في مدارات متتالية



بعد المدار الضام للمكونات البنائية، ونخلص من هذا الوصف للنوع الأدبي أو الفني بالقانون التالي: "كلما ابتعدنا عن نواة النوع يزداد مستوى طاقة النظير "الأيسوتوب" الكلية "وذلك لأنه يكتسب بشكل دائم مكونات جمالية جديدة، تزيد من قدرته الفنية وطاقته الكلية. ولكي نوضح ذلك يمكننا أن نرسم الشكل التالي:



فإننا افترضنا أن المساحة الصغيرة ذات اللون الرمادي الخفيف هي النواة، التي تحتوي على الوسيط المتجانس لنوع ما، وفي حالتنا هنا "العلاقات الزمانية المكانية"، بالإضافة إلى المكونات البنائية وهي العوالم الممكنة، ونتيجتها المباشرة: ازدواجية العلامة المكانية والفضاء النصي، فإن المساحة الأولى تمثل ما نسميه النوع النووي، تطبيقاً على مجال المسرح.

وإذا افترضنا أننا أضفنا إليها التلقي الحادث، وما يمنحه من طاقة جديدة على مستوى التأويل لكل عنصر من عناصر النوع النووي، فستنتج لنا مساحة جديدة تمثل المتكافئ "الأيسومر" المسرحي، وهي المساحة التالية ذات اللون الرمادي الأذكى. حيث يشكل المدار "S" المحيط بالمساحتين المتكافئ المسرحي "الأيسومر"، والنواة، حد الأيسوتوب الأدنى، ونسطلق عليه أيسوتوب "صفر"، نلاحظ -عبر هذا الشكل التوضيحي- أن أي مدار بعد ذلك، ستزيد مساحته، وسيحتوى على طاقة فنية أكبر من المدار الذي قبله مشكلاً نظيراً جديداً "أيسوتوب"، وهكذا، وكلما ابتعد النظير عن النواة، زادت طاقته الفنية. حيث لا يوجد حد لعدد النظائر الممكنة لنوع أدبي أو فني ما، فيكفي إضافة عنصر جمالي جديد عليه حتى يتشكل نظير جديد.

#### • جامع النظير The Arch-isotope:

تؤخذ النوع - من الجانب التاريخي- معتمداً على عنصر الصفاء، قائماً على مبدأ الثالث المرفوع "إما..أو"، غافلاً عن أن سلطته تصدر في الأساس من اتفاق جمالي، وأنها -نقدياً- قامت بناءً على معايير واقع موضوعي، ونشأت في سياق تاريخي حدد شروط إنتاجها.

حاول المستفيدون من السلطة الرمزية لأي نوع استدامة شروط فعاليتها، مما خلق شبكة من الأعمال والتجليات وهدت سلطتها في الذوق الجمالي العام، وكان لها تأثيرها الهائل على الإنتاج والتلقي على حد سواء. حيث يميل الشعور الجمالي العلم تجاه "نوع" أدبي أو فني ما إلى إرضاء نفسه بسهولة، وإلى تحقيق أعلى قدر من التشبع من تجليات النوع، ولا يتم ذلك في التلقي العام - لو صحت التسمية - إلا عبر وجود شروط موضوعية في المنتج تسمى لإرضاء التلقي بسهولة، وهي إحدى الخصائص الثابتة التي حددت قيمة العمل الأدبي والفني، واستمرت قروناً طويلة، حيث يهيمن في كل عصر أو بيئة ثقافية عدد كبير من نظائر "الأيسوتوب" في كل نوع أدبي أو فني على ذوق التلقي العام المستهلك لكل نوع، هذا الذوق الذي سيخرج فيه - فيما بعد- مئات المبدعين من كل فن.

تشكل الوعي الجمالي الجمعي عبر احتكاكه الذؤوب بعدد كبير من نظائر كل نوع، ساعدت على سيادتها، وانتشارها وذيوعها - في هذا الوعي - التقاليد التعليمية والكلاسيكية. والممارسات الأدبية والفنية السائدة. لتتحول تدريجيا إلى قوانين فنية وأدبية راسخة يُعتمد عليها في تأويل الاعمال وفي إنتاجها وتلقيها. بشكل أسهم كثيرا في الحد من أفق قبول المغامرة الفنية عند تلقي العمل الأدبي أو الفني وإنتاجه، وذلك بعد رسوخ الذوق العام، وركضه في مضمار جمالي معين. كما ساعدت على استبعاد ما يخالف سلطة النوع القارة من تجليات قد حدث تراكم نوعي لها في مكان محدد، وفي زمن بعينه بما تحمله من قيم أدبية وتقاليد فنية ولغوية وجمالية راسخة، مُشكلة ما نسميه جامع النظير "Arch-isotope"، الذي يقاوم بطبيعة تكوينه وبنيته أي خروج طموح ومؤثر من سيطرته الجمالية.

تشكل مجموع هذه التجليات في فترة زمنية بعينها نطاقا معرفيا وجماليا يسيطر على الإبداع والتجريب، ويضع لهما سقفا مستقرا، كما يسبب جامع النظير خلطا معرفيا بين المكونات البنائية التي تتسم بالثبات النوعي، والمكونات الجمالية التي تتسم بالتاريخية والنسبية، مما يؤدي إلى غياب التمييز بينهما. نتيجة. طول الإنتاج والاستهلاك لهذه النظائر "الأيسوتوب"، الأمر الذي يخلق نوعا من التطبيع، من الإعداد الجمالي والاجتماعي للمجموع، وهو ما يعين الأسس التي تحدد كفاءة المؤثرات وأنواعها التي تقوم باشتغالها على متلقين مهيأين سلفا لإدراكها، مستعدين جماليا للتفاعل معها، مما يشكل شرطا من شروط إنتاجها، وعنصرا من عناصر استثمارها على المستوى الرمزي، مما يخلق نوعا من الالتباس عند الحكم الجمالي. والنقدي على أية أشكال تجافي السائد والقار في نوع أدبي أو فني بعينه<sup>(٩)</sup>. ويسبب في الآن ذاته رفضا واستبعادا للجماليات الجديدة، إن "هذا الاستبعاد الرمزي ليس سوى الوجه الآخر للجهد [المبذول] لفرض تعريف للممارسة المشروعة، من أجل أن يتم مثلا إرساء تعريف تاريخي لفن أو لنوع فني يتمشي مع المصالح النوعية لمن يستحونون على رأسمال نوعي معين، باعتبار هذا التعريف [ممثلا] لجوهر أدبي شامل"<sup>(١٠)</sup>. إن معرفة قوانين النوع، وشروط إنتاجه، تمنحنا الفرصة لتعيين تاريخيته، ومقاومة آثاره، وهي إمكانية كاملة لا تتحقق إذا ظل القانون الجمالي لنوع ما، وما ينتج منه آثار، مجهولا، يعمل من خلال آلية لا واعية في الأفراد الخاضعين له على مستويي الإنتاج والتلقي، ودون علمهم بآليات اشتغاله. في الغالب الأعم، إن كشف القوانين أو ما يبدو لنا كذلك يسمح بالتعرف عليها، ومقاومة آثارها.

تختلف هذه النظائر من بيئة ثقافية في مكان ما وزمانه لبيئة أخرى، مع عدم إنكار الإمكانية القوية لسيادة نظائر فنية "أيسوتوب" لقوميات ذات تقدم حضاري قوي على نظائر فنية لقوميات أقل تقدما.. كما حدث في حال المسرح العربي. وإن كانت سيادة قيم جمالية وفنية، بشكل عبر-تاريخي، وربما عبر-جغرافي أو ثقافي، لا يعني بآية حال كفاءة حكمها النقدي وصحته على ما يخالفها، مهما كانت شدة سطوة هذه القيم وذيوعها.

#### • جامع المتكافئ The Arch-isomer :

يدفع هذا المهاد النظري طرحا يرى أن النوع لا يتحول، فمعظم ما يطلق عليه تحولات هي محض نظائر تحتفظ بالمكونات البنائية ذاتها، مع اختلاف المكونات الجمالية، ونرى أن النوع يخضع لحركتين في مسيره الزمني :

الأولى: التطوير: حيث يطرأ تقدم هائل على نوع ما بسبب طول الممارسة وتعددتها على المستويين الكمي والكيفي مما يؤدي إلى خلق انزياحات مؤثرة في مكوناته الجمالية، حتى يصل إلى درجة عالية من الاكتمال، سواء تجلى هذا في العمل الواحد في تحقق بعينه، أو تجلى ذلك في تحقيقات مختلفة تقع تحت القوس الجمالي لما نطلق عليه جامع النظير، مما يشير إلى حضور

مضطرب لبنية اكتمال فني، عبر مسيرة طويلة لنظائر النوع الواحد، وإن ظلت مكوناتها البنائية على ما هي عليه.

**الثانية: التهجين:** عبر اجتماع المكونات البنائية لتكافئين مختلفين أي من اتحاد المكونات البنائية لاثنتين من الأيسومر مكونا ما نطلق عليه "Arch-isomer" وهو النوع الجديد الحادث نتيجة لاتحاد مكونات بنائية تنتمي إلى متجازئين مختلفين.

يمكننا على سبيل الطرح المبدي أن نفترض أن العرض الأوبرالي تكوّن من اجتماع متجازئين هما التكافئ المسرحي والتكافئ الموسيقي!

العرض الأوبرالي = التكافئ المسرحي + التكافئ الموسيقي = نوع جديد!  
وهكذا يمكننا القول إن:

الرسوم المتحركة = التكافئ التشكيلي + التكافئ الدرامي = نوع جديد!

وهكذا، وعند ميلاد نوع جديد من اتحاد متكافئين مختلفين، يتم الاستفادة من كل السمات والمكونات الجمالية لكل متكافئ منهما. ويظل الخيار مفتوحا للتطوير المتصل عبر الاستفادة من كل النظائر المحققة لكل متكافئ منهما. الأمر الذي يشي بأن الأنواع الأصلية الحالية تشكلت أيضا عبر اتحاد متكافئين مختلفين، ثم وقرت في الوعي الجمالي العام حتى اتسمت تجلياتها بالتقاء والوحدة مكونة عشرات النظائر لنوع مثالي واحد لا يحققه بالكامل أي نظير. ومن الجدير بالذكر أن مفهوم النوع النووي في طرحنا هنا يقوم على افتراض أن الوجود يسبق الماهية، ومن هنا قام طرحنا على مراقبة الكائن بالفعل، وإن كانت نتائج هذا المهاد تصلح للتنبؤ النظري بأنواع جديدة، عبر اتحاد متكافئات من أنواع نووية مختلفة. ولن نستفيض في معالجة هذه النقطة هنا.

يتكون النوع النووي إذن عبر هذا المهاد من وسيط متجانس "Homogeneous Medium" مضافا إليه مكونات بنائية بقيت بعد طرح المكونات الجمالية واستبعادها.. تلك المكونات التاريخية التي تختلف من مكان لآخر ومن ثقافة لأخرى. فإذا أضفنا إلى ذلك آليات التغير التي تطرأ على هذه العناصر الثلاثة عند تلقيها بسبب اختلاف المستوى الثقافي والمعرفي من مشاهد لآخر يتشكل من هذه العناصر مجتمعة - في وجود حالة استقبال لها- ما نسميه إمكانية في حالة التحقق "Possibility in Action" ويتكون حينئذ ما نسميه المتكافئ أو الأيسومر المسرحي "Theatrical Isomer" وهو الحد الأدنى الذي لا يمكن وجود حالة مسرحية من دونه. هكذا يحول الاستقبال "النوع النووي" من حالة الإمكانية إلى حالة التحقق. ويظل الأيسومر في هذا المهاد النظري بمستوى نظريا صافيا يحسم انتماء أي شكل من أشكال الفرجة إلى النوع المسرحي من عدمه، لذا لا يمكن لهذا البناء أن يستغنى عن التلقي باعتباره عامل تحول مهم ينقل العمل من مستوى الإمكانية إلى حالة الفعل، دون إغفال المكونات الموضوعية لأي تحقق مسرحي في حالة الإمكان. وعندما تدخل عناصر جمالية جديدة خارج عناصر المتكافئ المسرحي الأيسومر، فإننا نطلق على هذه الحالة اسم النظير المسرحي الأيسوتوب "Theatrical Isotope" وتخلق هذه النظائر "الأيسوتوب" أعرافا فنية وتقاليد جمالية تؤدي إلى الخلط العام بين البنائي في العمل الفني والجمالي التاريخي فيه الذي قد يختلف من بيئة ثقافية لأخرى، مكونة ما نسميه جامع النظير "Arch-isotope". كما أن اجتماع المكونات البنائية لتكافئين مختلفين يضيف نوعا جديدا إلى الأنواع المعروفة والمتداولة. وبرغم البناء المنطقي للنظرية، فهي تحلّل الابتعاد عن الكلية التي تخلق توحدا مزيّفا للعالم، فمفهوم النظير الممتد، وغير القابل للتوقف بسبب قدرته اللانهائية على اكتساب مكونات جمالية جديدة، يؤكد هذه التاريخية.

من المثير للدهشة أن تشترك نظائر كل مما يسمى "المسرح البدائي، والمسرح الطبيعي" في التعرض إلى أسئلة التشكيك أنفسهم، ومحاولات النفي والحصار... لإقصائها من الانتماء إلى الحقل المسرحي، الأمر الذي يُدَوِّرُ السؤال حول ماأثاره بعض الكلاسيكيين من كُتَّاب المسرح ونقادهم من تساؤلات محملة بانحيازاتها تشكك في انتماء جزء كبير من رصيد التجريب المسرحي المعاصر إلى حقل المسرح، هذا التجريب الذي اهتم "بالإطاحة بالتعريف السائد وهو شكل نوعي تأخذه الثورات الفنية"<sup>(١٢)</sup> رافضا دعوى التقييم القديمة، هذه المفاهيم التي تدعم شواهد الإدراك الشائع، مساندة ليقينات التعصب الجمالي والثقافي، تلك التي لم تحاول وضع حدود فاصلة - عند سؤالها حول اتجاهات الشعرية المسرحية المعاصرة - بين المكون الجمالي الذي يعمل إلى التغير والاختلاف عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة والمكون البنائي الذي يميل إلى الثبات النسبي في آلاف العروض المسرحية، في الأزمنة والأمكنة نفسها، طيلة التاريخ المسرحي منذ نشأته الأولى حتى الآن، وهو ما حاولنا تقديمه وإثباته في هذا المهام النظري.

إن رغبة الانقطاع لم تكن لتم دون وطأة الاتصال الشديد، ونذهب إلى أن أي اتجاه تجريبي سيكون محملا -بالضرورة- بوعيه التاريخي مهما خاض نظم الاحتذاء، وآلياته السائدة على صعيدي النص والعرض... وأيا كان شكل احتجاجهما الجمالي، وإن كانت حركته - في سعيه نحو ممكن آخر وجديد - تنجح به إلى خارج نطاق خبرته وتجربته مما يحق له تداولاً ترانسندنتالياً، بالمعنى الفلسفي للمفهوم. فما تقوم به الشرعيات المسرحية المعاصرة من تجريب، يحاول هدم الجماليات القائمة، وتحطيم جامع النظير "Arch-isotope" المسيطر على جماليات الإنتاج والتلقي، مما يسبب تجاوزاً وجراكاً جمالياً جديداً يحتفي بالانقطاع، ويسمى إلى الحركة والمغامرة والانفلات، ليتشكل مما يستقر من هذا التجريب عبر الزمن جامع نظير جديد، تقوم طليعة جديدة بمحاولة تحطيمه، وهكذا دواليك...<sup>(١٣)</sup>

تُرجع حركات التجريب بوعيتها - ربما من حيث لا تدري - إلى المكونات البنائية في العمل الفني، معادية للنظير "Isotope" وتجلياته الفنية المختلفة، جاذبةً وغيّبةً إلى النظير المسرحي "الأيسوتوب" في حده الأدنى رأي المتكافئ المسرحي "Isomer"، مضيفةً إليه جمالياتها الخاصة، والصادرة من أسئلتها ووعيها بزمنها ومكانها "الآن وهنا"، الناقضة للنظائر "Isotope" السائدة، والخالقة لنظائر جديدة، وبالرغم من وجود اتجاهات تسعى إلى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع الفنية المختلفة، فإنها حافظت عند التحقق المسرحي على المكونات البنائية - التي عالجتها - في مهادنا النظري عن النوع النووي، حيث نجد الفعل المسرحي - برغم تناخله مع تقنيات وأساليب مستعارة من فنون أخرى - قد تم تحقيقه في شروط تعريفنا السابق للفضاء النصي، وفي توفر سمة "المعالم الممكنة" ونتيجتها المباشرة "ازدواجية العلامة والفضاء" مما يدل على انتماء عروض هذا الاتجاه إلى المسرح. وينطبق الطرح ذاته على العروض التي اتجهت إلى التخلص من النص اللغوي والاعتماد الكامل على لغة الجسد. حيث تحمل معظم الاتجاهات التجريبية عناصر المتكافئ المسرحي "Isomer"، حيث تخضع عروض الاتجاهات التي هيمن عليها الارتجال، أو تلك التي اعتمدت على تقاليد أداء محلية، أو التي اقترنت من اتجاهات المسرح الأنثروبولوجي، أو العروض التي استندت إلى الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية. إن عروض هذه الاتجاهات جميعها لاتخرج من كونها نظائر مسرحية "Theatrical Isotopes". مما يشكك بشكل علمي في صلاحية تلك التساؤلات الكلاسيكية، المحملة بانحيازاتها الجمالية، عن مدى انتماء عروض الشعرية المعاصرة إلى الفن المسرحي. إن ما تعارضه اتجاهات ما بعد الحداثة - في رأيي - هو النظير "Isotope"، وجامع النظير "Arch-isotope"، لكنها لم تخرج في توجهاتها الأساسية - حتى الآن - من كونها

تجليات مختلفة لنظير مسرحي "أيسوتوب" في حده الأبرنى متكافئ "أيسومر"، محملة هذا النظير - بعد تصفيته الجمالية - بجماليات جديدة ومختلفة، الأمر الذي يشكل آلاف النظائر المسرحية الجديدة التي تحاول التخلص مما تتقنه في صناعتها الفنية ساعية إلى ما يقع خارج نطاق خبرتها، ساعية إلى أن يمتلك كل عرض أسلوبه الخاص غير الخاضع للتعميم. ونشير هنا إلى أن العقبة التي تقف أمام التعامل النقدي مع تجليات نوع مغايرة للسائد هي عقبة سوسيولوجية في الأساس، لا عقبة منطقية. خصوصاً عندما نعالج تجليات فنية يراها البعض بدائية، من منظور النوع.

ويظل جامع النظير المحارب الأشرس لكل تجليات النوع التي تخون سلطته، تلك القدرة على اكتساب جمهورها النوعي بخاصة، والتي تهدف إلى تقليل حدة الاحتكار الإنتاجي للسعة الثقافية، وللشرعية التي يضفيها الامتثال تحت مسميات مفاهيمية مختلفة. والأمثلة على هذه القوانين والتقاليد التي قيدت حركة التطور المسرحي بسبب آلية عمل جامع النظير في الوعي الجمالي الجمعي - في تاريخ المسرح وخطابه النظري - شائعة إلى الدرجة التي تُعطينا من ذكرها.

ويجدر القول إننا تحريراً أن يحافظ طرحنا - حول مهاد النوع النووي - على أكبر نسبة ممكنة من التجريد النظري، كي يُتاحَ له إمكانية الاشتغال في أنواع أدبية أخرى تعاني من صعوبة التسكين النوعي "مثل قصيدة النثر، والمقامة، والقصة/ القصيدة، الترجمات الأدبية وغيرها"<sup>(1)</sup> ولا يؤلف اتساع التطبيق ليشمل أنواعاً فنية وأجناساً أدبية أخرى تغييراً في الفرضية الأساسية التي استند إليها مهاد النوع النووي، بل تعميقاً في ميدان اختبارها وتوسيعاً لحقلها التطبيقي، باعتبارها إطاراً مفهوماً. لهذا يمكننا الحديث عن تطور في نطاق التفاصيل والتركيبات الممكنة التي قد يكشفها التحري المتواصل في هذا المهاد، مع معالجة الاستنتاجات الجديدة، وما يرافق ذلك من تطوير في نطاق التفاصيل في محوري المستويات والعلاقات عند تطبيق مهادنا النظري عن النوع النووي في ميادين أدبية وفنية أخرى.

الهوامش:

1) First presentation of this approach was in Abd Al-Hady. Alaa; *Performative Manifestations in Early Arabic Heritage, and the Theatrical Genre.* Unpublished. Ph.D.. 1997. Hungarian Academy of Sciences. No.: 17.363.. See also: Abd Al-Hady. Alaa.. "Theory of the Literary Genre and the Theatre. Theoretical Achievement". In *Aesthetics of Reception and Hermeneutics*, Ed.. Ezz Eldin Ismail, Cairo, 1997.. pp., 13-51. (Papers presented to the First International Conference of Literary Criticism. Cairo. 1997).

(2) Isomer: 1. *Chemistry*: Any of two or more substance that are composed of the same element but differ in properties because of different in the arrangement of atoms. 2. *Physics*: Any of two or more nuclei with the same mass number and atomic number that have different radioactive properties and can exist in any of several energy states for a measurable period of time.. from *The American Heritage Dictionary.* 3 rd. ed., version 3.5. Computer Software, compact disk.. IBM. California: SoftKey International Inc. 1994.

(٣) انظر: جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، ت.: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص ص 22-25.

(4) See Zadeh, L.A., "Fuzzy logic and approximate reasoning", *Synthese*. 1975. 30(3-4): 407-28.

(5) See "dramatic possible worlds" In Elam, Keir.. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen, London and New York. 1980. pp. 99-110. See also: Doizel, Lubomir. "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*. 9:475-96. & Danto, Arthur. C. *The Transfiguration of the*

Commonplace. Harvard Univ. Press. USA. 1981, pp. 2:35. & Wood. John. *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*. Mouton, The Hague. 1974.

(6) Lukacs. Gyorgy.. *A Modern Drama Fejlodesenek Története*. [History of Modern Drama]. Magveto Riado. 1978. quoted in Becsy. op. cit., p. 13.

(7) Becsy. Tamas.. *Drama as a Genre and its kinds*. Hungarian Theatre Center of International Theatre Institute. Budapest. 1986. p.. 6.

(8) Isotope: One of two or more atoms having the same atomic number but different mass number [Iso- + Greek Topos. place]. From; ibid. There is another usage of the term "isotopy" as: Homogeneous semantic level "at which whole text are situated" in: Greimas. A. G. *Semantique Structurale*. Larousse. Paris. 1966. p. 53. "Isotopy is formed through the recurrence of basic "atom" meaning. whose reappearance creates contextual restrictions on meaning" See: Elam. Keir., op., cit. p. 184.

(٩) حَكْمُ العقاد النقدي بانتفاء قصيدة التفعيلة إلى النثر - مثلاً- كان سببه الأساسي استناده في هذا الحكم إلى جامع النظير: الذي لم يُبَيَّنْ له تأملُ الفرق بين البنائي والجمالي في العمل، وجعله يعامل العنصر الجمالي "المروض الخليلي" باعتباره عنصراً بنائياً فأطلق أحكامه على هذا الأساس، من أمثلة ذلك أيضاً ما طالعناه من مئات الآراء التي حكمت بعدم معرفة العرب المسرح قبل عام 1847 حيث استندت هي الأخرى - بجانب خلطها بين الدراما والعرض- إلى جامع النظير أيضاً، مما منمها قدرة الفصل بين البنائي والجمالي في المسرح، فإستنتاج أصحابها - كلٌ بطريقته - جهل العرب بالفن المسرحي.

(١٠) بورديو، بيير: بمباراة أخرى، نحو سوسولوجيا انمكاسية، ترجمة: أحمد حسان، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٢٨.

(١١) انظر: عبد الهادي، علاء: الشعرية المسرحية المعاصرة والنوع النووي، بحث مقدم إلى الندوة الدولية لأيام قرطاج المسرحية، تونس، 18-29 أكتوبر 2001.

(١٢) بورديو، بيير: بمباراة أخرى، مصدر سابق، ص ٢٢٩.

(١٣) عبد الهادي، علاء: الشعرية المسرحية، مصدر سابق.

(١٤) نوقشت رسالة دكتوراه اعتمد منهجها اعتماداً كاملاً على النهاد النظري للنوع النووي، مع تطبيقه على قصيدة النثر، انظر: الضبع، محمود: في بويطيقا القصيدة المصرية المعاصرة، دراسة في شعرية قصيدة النثر، جامعة عين شمس كلية البنات للآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، رسالة دكتوراه 2001.

# ف

## تفسير وآفاق النظرية الأدبية المعاصرة

عصام الدين فتوح

استهلت إنجلترا القرن العشرين بظهور كتاب سيجموند فرويد المدة "تفسير الأحلام" The Interpretation of Dreams (١٩٠٠)، والذي يعد إيزائناً بميلاد مدرسة التحليل النفسي الفرويدية؛ تلك المدرسة التي أحدثت ثورة فكرية عارمة قلبت موازين عصر التنوير والافتتان بفكرة العلم الموضوعي، باكتشاف فرويد لما أطلق عليه "اللاوعي".

استبدلت نظرية فرويد بالإنسان الواعي العاقل المبتكك لإرادته ذاتاً تتنازعها ثلاث قوى متضاربة: فبرى فرويد صراعاً ما بين الغرائز أو الدوافع الأصلية فيما أطلق عليه "الهو" أو The Id، و"الأنا العليا" The Superego التي تمثل المثل العليا والدين والأخلاق والقيم الاجتماعية السائدة، إلخ. أما "الأنا" The Ego، فهي ممزقة ما بين الدوافع والغرائز من ناحية، ومتطلبات الأنا العليا من ناحية أخرى.

ومما لا شك فيه أن فرويد نفسه في محاولة صياغته لطبيعة النفس البشرية قد تمثل الكلاسيكيات، وعلى الأخص مسرحية "أوديب ملكاً" لسفوكليس، ومسرحية "هاملت" لشكسبير. وقد أطلق فرويد على رغبة الطفل اللاواعية في الالتصاق بالأم، وغيرته القاتلة المكبوتة تجاه الأب استعارة واضحة في مسرحية سوفوكليس، وكان أن أطلق على تلك العقدة النفسية اسم "مركب أوديب". ويرى فرويد في كتابه تفسير الأحلام شخصية هاملت في مسرحية شكسبير الشهيرة مثلاً لتلك العقدة. فتعلق هاملت في مسرحية شكسبير بأمه، وولعه بها من ناحية، وغيرته ورغبته في الانتقام لقتل والده، وتردده غير المفهوم في القصص من عمه. يعبر عند فرويد عن رغبة مكبوتة في أن يحتل مكانة عمه القاتل.

وقد تلقف هذا التفسير تلميذاً سيجموند فرويد، المحلل والناقد الإنجليزي إرنست جونز Ernest Jones، الذي ألف كتاباً بعنوان "هاملت وأوديب" Hamlet and Oedipus، يعتبر علامة فارقة في تطور النقد الأدبي بصفة عامة، والنقد الشكسبيري بصفة خاصة.

يرى جونز هاملت بوصفه مريضاً نفسياً يعاني من السودلوية melancholy التي تتجلى في تعطل إرادته ونقص المقدرة العملية لديه، وتشتت ذهنه، وتسلب فكرة الموت على مشاعره وأفكاره تسلطاً.

وحيث إن هاملت هو الابن الوحيد لهاملت الأب وجيرترود، فقد تعلق بأمه خلال طفولته إلى درجة أنه فكر في أن يستأثر بها، ورأى في أبيه غريباً يحتل مكانه بالنسبة لأمه. إلا أن

هاملت كان قد نجح في كبت تلك العقدة إلى أن فوجئ بمقتل أبيه واقتران معه بأمه الحبيبة. ولعل مأساته على المستوى الفردي قد نبعت من تلك الرغبات المكبوتة التي انفجرت بشكل مأساوي حين أصبح شاهداً مطالباً بالثأر لأبيه وإدانة أقرب المخلوقات إليه، أمه جيتروود. وقد استلهم هذا التفسير الكثير من نقاد شكسبير. وأصبح لازماً حتى على أولئك الذين يختلفون معه أن يفتقدوا نظريات التحليل النفسي، التي امتدت من فرويد، وعن طريق جونز، إلى لكان Lacan ومدرسته في التحليل النفسي.

ومن الطريف أن نشير هنا إلى أن الممثل الشكسبيرى الأشهر خلال القرن العشرين، السير لورانس أوليفيه Sir Lawrence Olivier قد التقى إرنست جونز شخصياً، وأجرى معه عدة حوارات قبل قيامه بتمثيل "هاملت" على خشبة المسرح. ويجزنا الحديث عن أوليفيه إلى الحديث عن تطور الأداء الشكسبيرى على المسرح الإنجليزي، ومن خلاله إلى التلفزيون والسينما. فقد تمتعت أعمال شكسبير طوال القرن العشرين بالعديد من المحاولات على المسرح، وفيما بين ستراتفورد Stratford ولندن من جهة، وهيئة الإذاعة البريطانية فضلاً عن شاشات التلفزيون والسينما - ذلك الفن السابع - من جهة أخرى، استمر تقديم أهم أعمال شكسبير، في كل من تلك الوسائط المتعددة. وبذلك أضحى نقد شكسبير بذلك راقداً مهماً في كل من النقد المسرحي، والنقد التلفزيوني، والنقد السينمائي طوال هذا القرن.

ومن الجدير بالذكر هنا، أن من الممكن أن نعتبر شكسبير أهم كاتب سيناريو منذ اختراع الفن السابع وحتى يومنا هذا!

بنتنى الجامعات الكبرى ومعاهد البحث عالم شكسبير المسرحي بالدراسة، كان من المنطقي أن تجد دراسة التاريخ الإنجليزي، والتاريخ الثقافي والسياسي الإنجليزي على وجه التحديد خلال عصر النهضة، صداها القوي في دراسة أعمال شكسبير.

نمت المدرسة النقدية التاريخية، ووصلت إلى أوجها في الثلاثينيات من القرن العشرين. وقد ركزت تلك الدراسات على عصر النهضة باعتباره نقطة التحول في طريق الإنسانية من جهالة العصور الوسطى، وإحياء للتراث الإغريقي والروماني بمثلِهِ ومبادئ واحتفائه بالفن.

أمدت أعمال شكسبير النقاد بمادة خصبة، رأوا فيها انعكاساً لذلك العصر الذهبي من ناحية، وموسراً للصراعات السياسية والثقافية التي تروج بها أعماله من ناحية أخرى. وقد تمثلت تلك النزعة التاريخية في عمليتين من أهم أعمال النقد في الثلاثينيات والأربعينيات، وهما: "صورة العالم الإليزابيثي" The Elizabethan World Picture لتيلارد، و"سلسلة الوجود العظيمة" The Great Chain of Being للافجوى Lovejoy.

ركز هذان العلمان على دراسة التاريخ الفكرى لإنجلترا منذ نهاية العصور الوسطى، وحتى قيام الحرب الأهلية أواسط القرن السابع عشر. وأصبح هذان العلمان مرجعين أساسيين لفهم الأفكار الفلسفية في أعمال شكسبير، بل لمصادر صوره البلاغية وتصويره للواقع الاجتماعى والسياسى في عصر النهضة. وقد تميزت تلك المرحلة بدراسات تاريخية متعمقة وقراءات واعية لمسرحيات شكسبير لنقاد من أمثال سبنسر وهاردنج وكريج، وآخرين.

وقد تزامن صعود المدرسة التاريخية النقدية بإنجلترا مع ظهور مدرسة منافسة. عرفت فيما بعد بمدرسة النقد الجديد. وتعود أصول النقد الجديد إلى هجرة شاعر القرن العشرين الأشهر ت.س. إليوت T.S. Eliot من الولايات المتحدة الأمريكية إلى بريطانيا، حيث حصل على الجنسية الإنجليزية، وبدأ مشروعاً حضارياً غربياً ثقافياً شاعراً وناقداً، ملاً للعالم وشغل الناس منذ الثلاثينيات وإلى الخمسينيات.



لم يكتب إليوت بمحاكاة أساليب كتاب عصر النهضة، بل قام بتأليف مسرحيات شعرية، لعلها أفضل ما كتب في هذا اللون الأدبي بالإنجليزية خلال هذا القرن. وتدور الفكرة المحورية النقدية عند إليوت حول مفهومه للتراث Tradition. ويضع إليوت دانتي Dante شاعر الإيطالية العظيم وشكسبير شاعر الإنجليزية الأعظم في مكانة القلب من هذا التراث الأوروبي العتيق. وقد تبني مقولات إليوت النقدية جيل كامل من النقاد، لعل أهمهم: ليفيس Leavis - الأستاذ بجامعة كامبريدج Cambridge، وأ.أ. ريتشاردز A. A. Richards - وتلميذه وليام إمبسون William Empson على توسيع رقعة النقد الجديد إلى أن أصبح أشهر مدرسة للنقد خلال القرن الفائت.

يركز النقد الجديد على القصيدة الشعرية بوصفها وحدة فنية يقربها الناقد عن طريق قراءة لصيقة تسير أغوار صورها البلاغية، وما يكتنفها من غموض بغض النظر عن السياق التاريخي أو الاجتماعي لتلك القصيدة.

وقد انتشر النقد الجديد من إنجلترا إلى أمريكا، موطن إليوت الأصلي، حيث تبناه مجموعة من النقاد أشهرهم كليانس بروكس Cleanth Brooks، وويمزات Wimsatt، إلخ، بل تعدى ذلك ووصل إلى مصر من خلال رشاد رشدي وتلاميذه.

ولا شك أن شعر شكسبير، وبالذات السونترات، قد تبوأ مكانة متميزة في ممارسات النقد الحديث، كما تشهد بذلك أعمال كل الكتاب المذكورين آنفاً. بل أصبحت مسرحيات شكسبير تدرس بأقسام اللغات بالجامعات المختلفة، لا بوصفها أعمالاً مسرحية، بل بوصفها قصائد محكمة الصنع تمتاز بخواص درامية. وما زال النقد الجديد، على الرغم من عيوبه التي سنناقشها بعد برهة، أهم اتجاه نقدي في تاريخ النقد الأدبي الإنجليزي عامة، والنقد الشكسبيري بصفة خاصة. تضافرت عدة أسباب لهيمنة النقد الجديد على الممارسة النقدية في إنجلترا لحوالي نصف القرن: لعل أهمها الطلب المتزايد للتعليم العالي، والانتشار غير المسبوق لأقسام دراسة الأدب الإنجليزي من ناحية أخرى. ولعل سهولة تبني الأستاذ الأكاديمي لأساليب النقد الجديد التي لا تعدى قراءة لصيقة للنص، ومناقشة الصور البيعية دون تطرق إلى التاريخ من جهة، أو ما يتعلق بالأيديولوجية الشاعر أو الكاتب من جهة أخرى، جعل من تلك المدرسة نموذجاً للدراسة الأدبية الحديثة<sup>(١)</sup>.

إلا أن فشل المشروع النقدي الجديد كما تمثله ريتشاردز مثلاً، واقتناعه بإمكانية الوصول إلى نتائج شبه موضوعية للعملية النقدية، قد أدى إلى تزايد الإحساس بعجز تلك المدرسة المتبينة فكرة إليوت المحدودة للتراث الإنساني، أحادية المركز، والمحاورة دائماً أبداً إلى الحضارة الغربية وفكرها دون أى معرفة أو تقدير للحضارات الأخرى، واستبعادها للآخر غير الأوربي بشكل قد يصل إلى العنصرية أحياناً، وتجاهلها للفكر الإشتراكي من ناحية، والتراث الإنساني الرحب، بروافده المختلفة من ناحية أخرى، قد أدى تدريجياً، وبظهور مدارس أكثر راديكالية - مثل الماركسية وتوابعها في النقد، والنقد النسوي، ومدرستي التأريخ الجديد والمادية الثقافية من ناحية أخرى - أدت كلها إلى تحطيم تلك النظرة الشمولية للأدب، واستبدال التعددية النقدية بها؛ تلك التعددية التي ظهرت بوضوح في بداية السبعينيات، حين بدأ جيل جديد يتناول أعمال شكسبير بالنقد والتحليل في ضوء تلك النظريات الوافدة من فرنسا، والتي أطلق عليها "ثورة النظرية الأدبية".

يُجمع مؤرخو النقد الأدبي على أن الثورة النقدية، التي مازلنا نعيش آثارها حتى الآن، كانت وليدة حركة اجتماعية وسياسية نبعت من فرنسا أساساً، وفي صيف ١٩٦٨ تحديداً، مطالبة بالتغيير في المناهج الدراسية والفلسفة التربوية التي تقوم عليها دراسة الإنسانيات بالغرب، ولعل أهم رواد تلك الحركة، التي أثرت في مدارس النقد الأوربية كلها، والتي انصبت في إنجلترا على

الاتجاهات الحديثة لنقد شكسبير، هم: المؤرخ والفيلسوف ميشيل فوكو Michel Foucault، والناقد اللغوي رولان بارت Roland Barthes، والفلاسفة: لويس ألتوسير Louis Althusser، وجاك دريدا Jacques Derrida، بالإضافة إلى العالم النفسى جاك لakan Jacques Lacan. ومن ناحية أخرى، فقد كان لكتاب سيمون دى بوفوار الشهير "الجنس الثانى" أثر كبير فى نشوء وتطور ما عُرف بالنقد النسائى، الذى وجد طريقه إلى قراءات جديدة ومبتكرة لأعمال شكسبير بأقلام كاتبات ناقدات ينتمين إلى هذه المدرسة. ويمكننا - وبكثير من التبسيط - أن نفرق ما بين ثلاثة اتجاهات تُظهر جلياً أثر النظرية الأدبية فى النقد الشكسبيرى:

أما الاتجاه الأول فيربط عن طريق البنيوية ما بين النقد الجديد من جهة، والتفكيك على طريقة دريدا من جهة أخرى. تتجاهل كل تلك المحاولات، مثلها مثل النقد الجديد، تماماً حقائق التاريخ، وتركز على النص، بل تضيف إليه عن طريق التناص نصوصاً أخرى. ويمثل هذا التيار البنيوى فى الدراسات الشكسبيرية نورثروب فراى Northrop Frye وتيرينس هوكس Terence Hawkes. وتشارك أعمالهم جميعاً فى معالجة النص الكامل إما لأعمال شكسبير مكتملة، أو مقسمة إلى وحدات كالمرحيات والمونوتات مثلاً، والعلاقة التى تربط ما بينها من خلال النص الشكسبيرى ذاته.

أما التفكيكية التى تمثلها مجموعة مقالات بعنوان Deconstructing Shakespeare، فهى تسعى حثيثاً إلى دراسة تلك المواضيع أو الفواصل التى تظهر تناقضاً حاداً، يمكن من خلاله تحليل الخطاب الشكسبيرى.

أما الاتجاه الثانى، فقد استقى مادته من التراث الماركسى، كما أعاد صياغته لويس ألتوسير. فقد حاول ألتوسير فى مقالته الشهيرة عن الأيديولوجية أن يعيد تعريف هذا المصطلح دون تلك الثنائية القطبية ما بين القاعدة والبناء الفوقى فى الماركسية الكلاسيكية. فالأيديولوجية فى العمل الأدبى ليست انعكاساً مباشراً لظروف اقتصادية من ناحية، ولا هى وعي زائف بالضرورة من ناحية أخرى. بل هى ذلك الفضاء الفكرى الذى يستقطب إليه الكاتب.

وبالنسبة لنقد شكسبير فلعل المجموعة المعنونة "شكسبير السياسى" The Political Shakespeare، هى أهم القراءات للمسرح الشكسبيرى من هذا المنطلق. فلا تكتفى تلك الدراسات بالنص الشكسبيرى وحده، بل تتجاوزه إلى مكانة شكسبير فى المؤسسة التعليمية، وأعمال شكسبير بوصفها منتجا ثقافيا، وعلاقة النص الشكسبيرى بالسلطة السياسية والثقافية فى سياقاتها المختلفة.

أما شكسبير النسوى - وهو الاتجاه الثالث - فهو نتاج الفكر النقدي لثلاثة أجيال من الناقداات اللواتى يعارضن النظام البطريكى الأبوى، ويحاولن النص الشكسبيرى بالتساؤل عن علاقات السلطة المختلفة ما بين الرجال والنساء فى المسرحيات، ويحولن الجهد النقدي من أبطاله المأساويين أمثال: هامليت وعطيل ولير وماكبث، إلى بطلات مسرحياته الكوميدية من أمثال: بياتريس وروزاليند وبورشيا، إلخ. بل ويرين فى أوفيليا وديمونة وكورديليا ضحايا للنظم البطريكى (الأبوية - الذكورية) الجائرة<sup>(٣)</sup>.

لا شك أن أعمال شكسبير قد أضحت المقياس الرئيس والمحك الأول والأخير لاختبار مصداقية المذاهب النقدية المختلفة. حيث تملك الأعمال أبنية وخطابات متعددة ومركبة، متحاورّة مع مراحل زمنية ونقدية مختلفة، ومتعاقبة.

- (١) انظر الفصل الأول من مقدمة تيري إيجلتون Terry Eagleton للنظرية الأدبية بعنوان *Literary Theory: An Introduction* (1983). انظر أيضاً دراسة فرانكلين تريشيا Franklin Trekya بعنوان *After the New Criticism* (1980).
- (٢) انظر على سبيل المثال دراسة الناقدة النسوية الشهيرة جيرمين جرير Germaine Greer، وهي من راضعات النقد النسوي في إنجلترا، وعنوان الدراسة (1986) *Shakespeare and the Nature of Women*. انظر أيضاً دراسة جوليا دونينبير Julia Dusinberre تحت عنوان *Shakespeare and the Nature of Women* (1975). وكذلك دراسة مارلين ويليامسون Marilyn Williamson تحت عنوان *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies* (1986).

# مدخل إلى النظرية الأدبية

ف

تأليف: جوناثان كلر ب. مصطفى بيومي عبد السلام / عرض: فاجد مصطفى

اختار جوناثان كلر أن يقدم "النظرية"<sup>(١)</sup> من خلال عرض القضايا والمناقشات لا من خلال "المدارس"، فالنظرية الأدبية ليست مجموعة من الأفكار المنعزلة، ولكنها قوة في المؤسسات. ويحاول "كلر" في هذا الكتاب الموجز والبالغ التركيز عددًا من الفلاسفة والمفكرين الذين تناولوا موضوع الأدب والنظرية الأدبية، بدءًا من أفلاطون، حتى جاك دريدا (ت ٢٠٠٤).

وقد لاحظ كلر ظهور ثلاثة أنماط نظرية، منذ الستينيات من القرن العشرين، كان لها تأثير عظيم: أولاً: تأمل اللغة والتفكير (التفكيك)، وثانيًا: تحليل دور الجنوسة والنشاط الجنسي في كل أشكال الأدب والنقد (النسوية)، وثالثًا: تطور النقد الثقافي الموجه تاريخيًا لدراسة الممارسات الخطابية (نظرية ما بعد الكولونيالية).

ويحتوي الكتاب على مقدمة وثمانية فصول:

الفصل الأول: ما النظرية

الفصل الثاني: ما الأدب

الفصل الثالث: الأدب والدراسات الثقافية

الفصل الرابع: اللغة، والمعنى، والتأويل

الفصل الخامس: البلاغة، والشعرية، والشعر

الفصل السادس: السرد

الفصل السابع: اللغة الأدائية

الفصل الثامن: الكيان، والتماثل، والذات

ملحق: المدارس والحركات النظرية

وفي تقديمه للكتاب يستعرض المؤلف الأفكار التي حاول معالجتها في فصول الكتاب، وتلك التي يمكن أن يوحى بها عنوانه "النظرية الأدبية: مقدمة قصيرة جدًا"، ويتساءل: هل المدخل للنظرية الأدبية هو مجرد وصف "مدارس" النقد الأدبي؟ وهل النظرية الأدبية هي سلسلة من "المقاربات" المتنافسة يتم معالجتها منفردة؟... لكن البنيوية والتفكيك والنسوية والتحليل النفسي والماركسية والتاريخية الجديدة تنطوي على أشياء مشتركة فهل يمكن الحديث عن نظرية عامة لا

نظريات معينة؟... وهو يرى أنه من الأحسن أن تناقش "النظرية" الأسئلة المشتركة من أن تُقدّم فحصاً للمدارس النظرية (ص ١١).

لكن في البداية لا بد من طرح السؤال التالي: ما النظرية؟ - وهو موضوع الفصل الأول من الكتاب - "فالنظرية كما تعلم غيرت جذرياً طبيعة الدراسات الأدبية، ولكن الذين يقولون بهذا الرأي لا يقصدون نظرية الأدب بوصفها التقرير التنظيمي لطبيعة الأدب ومناهج تحليله. وعندما يشكو الناس - هذه الأيام - من أن ثمة تركيزاً كبيراً على النظرية في الدراسات الأدبية فإنهم لا يقصدون التأمل التنظيمي الكثير جداً في طبيعة الأدب أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال، على العكس من ذلك فإنهم يعنون شيئاً آخر من وجهة نظرهم. إن ما يقصدونه حقاً بطريقة دقيقة أن ثمة مناقشات كثيرة جداً لا تمت للمسائل الأدبية بصفة" (ص ١٥).

ويقرر "كلر" أن النظرية عادةً ما تكون نقداً لمفاهيم الإدراك المألوف واستكشافاً للمفاهيم البديلة، وهي تعني إعادة طرح أسئلة من نوع: ما المعنى؟

ولكي يجيب عن سؤال: "هل ثمة نموذج لنظرية ما؟"، يحاول كلر فحص بعض كتابات اثنين من مشاهير المنظرين هما: "ميشيل فوكو"، و"جاك دريدا". الأول في كتابه "تاريخ النشاط الجنسي"، والثاني في تحليله لموضوع الكتابة والتجربة في كتاب "الاعترافات" لجان جاك روسو. وعلى الرغم من أن "فوكو" لم يتحدث عن الأدب على الإطلاق فإن نظريته عن النشاط الجنسي، وتحليله لتاريخه وبحثه عن كيف خلقت هذه الفكرة، قدمت فائدة عظيمة لدارسي الأدب لأن الأدب يعالج موضوع "الجنس" ويعد أحد الأماكن التي يتم تشييد فكرة الجنس فيها. أما دريدا فيتوقف عند قول روسو في الاعترافات: "اللغات معدة لكي يتحدث بها الناس، أما الكتابة فإنها تؤدي خدمة تكميلية للكلام فقط"، وعند هذه النقطة يتدخل دريدا متسائلاً: ما الإضافة أو التكملة supplement؟

ويرى كلر أن هذين النموذجين يشرعان أن النظرية تنطوي على ممارسة تأملية تخص أطروحات حول الرغبة (فوكو)، واللغة (دريدا).. وهي تتحدى الأفكار المسلم بها. ومن خلال هذه الطريقة فإن هذين النموذجين يحرضان القارئ أن يعيد التفكير في المقولات التي يمكن أن تتأمل الأدب من خلالها، ويظهران القوة الرئيسية الدافعة للنظرية الحديثة التي تمثلت في نقد كل ما يؤخذ على أنه طبيعي، وإثبات أنه في الحقيقة منتج تاريخي وثقافي. وبذلك يمكن تعريف النظرية بأنها خطاب له نتائج خارج معرفة أصلية، وأنها تحليلية وتأملية، وهي نقد للإدراك المألوف وللمفاهيم المسلم بأنها طبيعية، كما أن النظرية انعكاسية فهي تفكير حول التفكير، وفحص للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء وفي الأدب وفي الممارسات الخطابية الأخرى (ص ٢٩).

في الفصل الثاني (ما الأدب)، يعالج كلر المحاور التالية: الأدب بوصفه اللغة البارزة، والأدب بوصفه اتحاد اللغة، والأدب بوصفه خيالاً، والأدب بوصفه موضوعاً استاطيقياً، والأدب بوصفه تشييداً متناصراً أو منعكساً على ذاته.

ويلاحظ كلر أن النظرية الأدبية في الثمانينيات والتسعينيات لم تركز على الاختلاف بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية (ص ٥٤). ويقرر أن سؤال "ما الأدب" يكتسب أهمية بالغة في سياق النظرية الحديثة. "لأن النظرية أهرزت - بطريقة خاصة - أدبية النصوص في جميع أنواعها. فلكي تتأمل الأدبية يمكن أن نضع في حسابنا أنها ذرائع أو وسائل لتحليل تلك الخطابات لممارسات القراءة المستخرجة عن طريق الأدب" (ص ٦٠).

وفي الفصل الثالث (الأدب والدراسات الثقافية)، يتسامل كلر في البداية: ما العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية؟ ويجيب بأن "الدراسات الثقافية، من حيث المبدأ، تتضمن الدراسات الأدبية وتطوقها، فاحصة الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة". ثم يتسامل: لكن ما نوع

التضمن هذا؟ وهنا يتوقف كلر عند مصدرين للدراسات الثقافية الحديثة: أولهما: البيئية الفرنسية في الستينيات، التي عالجتها الثقافة بما فيها الأدب بوصفها سلسلة من الممارسات لها قواعد وتقاليد ينبغي أن يتم وصفها، ومن الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية ما قام به المنظّر الأدبي الفرنسي "رولان بارت" في كتابه "أساطير Mythologies". فقد اضطلع بارت بـ"قراءات" موجزة لمجالات من الأنشطة الثقافية، بدءاً بمصارعة المحترفين والإعلانات عن السيارات والمنظفات، وانتهاءً بالموضوعات الثقافية الأسطورية.

والمصدر الثاني للدراسات الثقافية المعاصرة: هو النظرية الأدبية الماركسية في بريطانيا، في أعمال كل من "ريموند وليامز"، و"ريتشارد هوجارت". ويقترح كلر إمكانية أن يتم جمع المناقشات التي تدور حول العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية تحت موضوعين عريضين، أولهما: ما يسمى بـ"المعتمد الأدبي Literary Canon" أو الأعمال المدروسة في المدارس والجامعات بطريقة منتظمة. وثانيهما: "أنماط التحليل" أو المناهج الملائمة لتحليل الموضوعات الثقافية.

وفي الفصل الرابع (اللغة والمعنى والتأويل)، يطرح كلر السؤال التالي: هل الأدب نوع خاص من اللغة أو هل هو استخدام خاص للغة؟ لأن السؤال عن طبيعة اللغة وأدوارها والكيفية التي تحللها هو سؤال مهم للنظرية، وهو مرتبط في المقام الأول بالتفكير حول المعنى. ويحلل كلر نموذجاً من نص شعري استخدمه كثيراً في فصول الكتاب: هما سطران من قصيدة بعنوان "مكامن السر the secret sits"، للشاعر "روبرت فروست Robert Frost":  
"نحن نرقص دائرياً في حلقة، ونفترض...  
ولكن السر يكمن في المنتصف، ويعرف..."

فيبحث في معنى الكلمة أولاً، ومعنى النص ودلالاته الكلية وحركة هذه الدلالات وتغيرها ثانياً. ليجد في النهاية أن "لدينا أنواعاً مختلفة للمعنى، ولكن شيئاً واحداً يمكن أن نطرحه على العموم هو أن المعنى مؤسس على الاختلاف" (ص ٨٢). لأن أية لغة هي نظام/نسق من الاختلافات. وهنا يتوقف كلر ليناقد المفاهيم التي طرحها "فردينان دي سوسير" في هذا المجال.

وإذا كانت اللسانيات تبدأ من حقائق حول ما يتضمنه الشكل والمعنى للمنطوقات بالنسبة للمتكلمين وتحاول أن تفسره لهم فإن ثمة اختلافاً أساسياً - يقول كلر - عادةً ما يكون مهملاً في الدراسات الأدبية، بين نوعين من المشروعات: أولهما نجده مجسداً في اللسانيات ويتناول المعاني بوصفها ما يجب أن يكون مشروحاً ومعللاً ويحاول أن يستنتج كيف تكون المعاني ممكنة، وثانيهما على النقيض من الأول يبدأ بالأشكال ويبحث عن تأويلها لكي نخبرنا ما تعنيه حقاً. وهذا هو الاختلاف بين الشعرية أو علم الأدب (البوطيقا) وبين الهرمنيوطيقا؛ فالشعرية تبدأ بالمعاني أو النتائج المقررة وتساءل عن كيف تكون المعاني أو النتائج منجزة؟ ماذا يجعل هذه القطعة في رواية ما تبدو ساخرة أو تهكمية؟ وماذا يجعلنا نتعاطف مع تلك الشخصية المعينة؟ ولماذا تكون نهاية تلك القصيدة غامضة؟ أما الهرمنيوطيقا على الجانب الآخر فتبدأ بالنصوص وتساءل عما تعني، باحثة عن اكتشاف تأويلات جديدة أو جيّدة (ص ٨٧). والهرمنيوطيقا نوعان: فهناك هرمنيوطيقا الاستعادة hermeneutics of recovery، وهرمنيوطيقا الشك hermeneutics of suspicion، كما أن هناك التأويل الذي يتناول النص من خلال وظيفته لإدراك شيء ما، والتأويل التشخيصي symptomatic interpretation الذي يعالج النص بوصفه العرض لشيء ما ليس نصياً، فالتأويل التشخيصي يهمل خصوصية الموضوع.

وينتقل كلر إلى الفصل الخامس (البلاغة، والشعرية، والشعر)، الذي يعالج فيه الصور البلاغية وعلاقة ذلك بأنواع/الأجناس الأدبية Literary Genres، التي ترجع عند اليونانيين

إلى أصول ثلاثة كبرى: الشعر poetic أو الشعر الغنائي lyric، والملحمة أو السرد/ القص narrative، والمسرحية. ثم يتوقف طويلاً عند الشعر الغنائي الذي هو فيما يبدو أصل كل الأنواع وأقدمها (ألم يكن الأدب في سالف الأزمان يقصد به الشعر في الغالب؟). فالناقد الكندي نورثروب فراي في كتابه "تشریح النقد" - وهو كتاب جامع للتفكير في الشعر الغنائي والأنواع الأدبية الأخرى - يطلق على المقومات الأساسية للشعر الغنائي: "الثروة"، أو "الهديان"، أو "العبث"، التي تعود جنورها إلى التعويذة أو الرقية والغزل.

ويحلل كلر في الفصل السادس مفهوم (السرد) وأشكاله، من خلال المحاور التالية:

من يتكلم؟ من يتكلم إلى من؟ متى يتكلم من يتكلم؟ ما اللغة التي يتكلمها من يتكلم؟ ما الوثوقية التي يتكلم بها من يتكلم؟ من يرى؟.. ثم يطرح كلر السؤال الأساسي للنظرية في ميدان السرد: هل السرد شكل جوهري للمعرفة، أي يمنح معرفة عن العالم من خلال فهمه؟ أو هل السرد بنية بلاغية تُشوه قدر ما تُظهره؟ أو هل السرد مصدر للمعرفة أم للإيهام؟ ويقول: "لكي نجيب على هذه الأسئلة فإننا بحاجة إلى معرفة بالعالم تكون مستقلة عن السرديات، وبحاجة أيضاً إلى أساس ما للحكم على هذه المعرفة بأنها أكثر وثوقية مما تقدمه السرديات" (ص ١٢٧). ويقترح كلر بدلاً من الإجابة على هذا السؤال أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف بين إدراك السرد بوصفه بنية بلاغية تنتج إيهام الحِصافة أو التبصر، ودراسة السرد بوصفه النوع الرئيسي لفهم ما. وفي الفصل السابع (اللغة الأدائية)، يعالج كلر مفهوم المنطوق الأدائي Performative Utterance الذي تم تطويره في الخمسينيات على يد الفيلسوف ج. أوستن J. Austin، فقد اقترح أوستن التمييز بين نوعين من المنطوقات: المنطوقات الإخبارية Constative Utterance التي يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة، ومثاله: "وعد جورج أن يأتي"، والمنطوقات الأدائية Performatives التي هي ليست صحيحة أو خاطئة؛ ومثاله عند كلر: "أعدك أن أدفع لك"، فهذه الجملة الأخيرة لا يمكن أن تصف الحالة التي عليها الأمور - خلافاً للجملة السابقة التي أخبرت عن جورج - ولكنها تؤدي فعل الوعد، وهنا يكون المنطوق هو الفعل نفسه (ص ١٣٣). وقد قيل نقاد الأدب فكرة الأدائية بوصفها أحد الأشياء التي تساعد على تمييز الخطاب الأدبي بوصفه فعلاً أو حدثاً (أمثولة أو مثلاً)؛ لأن الأدائية تقطع الصلة بين المعنى وقصد المتكلم، ف"أي فعل أوديه بكلماتي ليس محدداً عن طريق قصدي، ولكن عن طريق التقاليد الاجتماعية واللغوية" (ص ١٣٥).

وينتهي كلر في معالجته لمفهوم "الأدائية" إلى التساؤل: "كيف ينبغي للمرء أن يتصور العلاقة بين ما تفعله اللغة وما تقوله؟ إن هذا يعد مشكلة أساسية للأدائية: هل يمكن أن يكون هناك انصهار تناغمي للفعل والقول؟ أو هل هناك توتر في هذا المقام لا يمكن تجنبه يحكم ويعقد النشاط النصي جميعه؟.. وأخيراً: كيف ينبغي أن نفكر في الحدث في عصر ما يعد الحداثة هذا؟ لقد أصبح شائناً ومألوفاً في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، في عصر الإعلام الجماهيري، أن تقول إن ما يحدث في التلفزيون هو حدث حقيقي. إن الحدث الإعلامي هو حدث حقيقي يؤخذ بعين الاعتبار، سواء كانت الصورة تتطابق مع حقيقة ما أو لا" (ص ١٤٤).

وفي الفصل الثامن (الكيان والتماثل والذات)، يعالج كلر مفهوم "الأنا"، ويتساءل: ماذا تكون هذه الأنا؟ فقد عالجت التقاليد الحديثة في دراسة الأدب شخصية الفرد بوصفها شيئاً معطى، أو جوهراً لما يتم التعبير عنه قولاً وفعلاً؛ "أي أنني فعلت ما فعلت بسبب ما أكونه، ولكي أشرح ما فعلت أو قلت فإنه ينبغي أن ألتفت بعناية إلى الأنا - سواء كانت واعية أو لا واعية - التي تعبر عنها كلماتي وأفعالي... فإذا كانت إمكانيات الفكر والفعل محددة عن طريق سلسلة من

الأنظمة التي لا تتحكم الذات فيها أو حتى تفهمها، فإن الذات من ثم غير متمركزة بمعنى أنها ليست مصدرًا أو مركزًا يرجع إليه المرء لكي يشرح الأحداث" (ص ١٤٩، ١٥٠).

ومن هنا "فقيمة الأدب كانت دائمًا متصلة بالتجارب البديلة التي يمنحها الأدب للقراء، وتجعلهم قادرين على معرفة أنه ينشد أن يكون في مواقف خاصة، ومن ثم إحراز نزعات لفعل طرق معينة والبحث عنها. فالأعمال الأدبية تشجع على التماثل مع الشخصيات عن طريق عرض الأشياء من وجهة نظرهم. وقد كان الأدب مسئولًا دائمًا عن تشجيع الشباب أن يروا أنفسهم مثل الشخصيات في الروايات وأن يبحثوا عن التحقق من خلال طرق متشابهة" (ص ١٥٢).

ومن الحوادث المشهورة أنه عندما أصدر أديب ألمانيا "جوته" روايته "آلام فارتير" التي ينتحر بطلها الشاب في النهاية نتيجة فشله في الحب، انتشرت في ألمانيا ظاهرة انتحار الشباب، على الرغم من "أن المدافعين عن التعليم الأدبي كانوا يأملون، على النقيض من ذلك، في أن الأدب يجعلنا أناسًا أفضل من خلال التجربة البديلة وميكانيزمات التماثل" (ص ١٥٣).

كذلك يلعب "التماثل" دورًا في إنتاج كيانات الجماعة فبالنسبة للأعضاء المقومين تاريخيًا أو الجماعات المهمشة تحت القصص على التماثل مع جماعة ممكنة. ويتساءل كلر: هل "الأنا" تختار بحرية أو هل هي محددة من خلال اختياراتها؟ ويجيب من خلال الفيلسوف "أنتوني أيباه" بأن: "هذا الجدل حول الفعل/ التأثير وموقع الذات يتضمن مستويين مختلفين من النظرية ليس بينهما تنافس إلا أنه لا يمكننا أن نربط بينهما في الوقت نفسه". فـ "الكلام عن مواقع الذات التي تحدد الأفعال يأتي من اهتمامنا بفهم العمليات الاجتماعية والتاريخية التي يتصور الأفراد من خلالها أنهم محدّدون اجتماعيًا.. ويزعم أيباه أن ثمة أشياء كثيرة يمكن أن تكون مكتسبة من التمييز بين مفاهيم موقع الذات ومفاهيم الفعل، ومن إدراك أنهما ينتميان إلى أنواع مختلفة من السرديات" (ص ١٥٨).

ونظرًا لأن المؤلف آثر أن يعالج موضوعه من خلال مناقشة القضايا النظرية واختبار المفاهيم وتحليلها، وكيف تطورت؟ والآن انتهت اليوم؟...؛ يختتم "كلر" كتابه المهم بـ "ملحق المدارس والحركات النظرية"، وهي تعريفات موجزة ومركزة للمدارس والاتجاهات التالية:

الشكلانية الروسية Russian Formalism، والنقد الجديد New Criticism، والظاهراتية أو الفينومينولوجيا Phenomenology، والبنوية Structuralism، وما بعد البنوية Post-Structuralism، والتفكيك Deconstruction، والنظرية النسائية Feminist Theory، والتحليل النفسي Psychoanalysis، والماركسية Marxism، والتاريخية الجديدة أو المادية الثقافية New Historicism / Cultural Materialism، ونظرية ما بعد الكولونيالية Post-Colonial Theory، وخطاب الأقلية Minority Discourse، و- أخيرًا - نظرية الشواذ Queer theory.

ويقرر كلر في آخر الكتاب أن النظرية لا تقدّم مجموعة من الحلول، "ولكنها تقدم إمكانية الفكر الأبعد. إنها تقتضي التزامًا بالعمل على القراءة، وعلى اختبار الافتراضات القبلية وعلى مساءلة الافتراضات التي تمارسها عليها" (ص ١٥٩). وهذا أحد مصادر الإمتاع في كتاب "جوناثان كلر" الذي حاول تجميع كل الخيوط في حزم ضوئية كاشفة لأبعاد وجوانب الأطروحات المتداولة في مجال النظرية الأدبية.

وتبقى كلمة تقدير للباحث الجاد والمترجم الماثب مصطفى بيومي عبد السلام، الذي بذل جهدًا واضحًا في نقل هذا الكم الهائل من المصطلحات والمفاهيم إلى اللغة العربية في أسلوب أدبي واضح وصياغة موفقة إلى حد كبير، على الرغم من صعوبة موضوع الكتاب وتعقيد القضايا التي يعالجها. وهذه الترجمة لكتاب "النظرية الأدبية"، وإن كانت - على حد تعبيره - "عملية تأويل



لمبي" لنص جوناثان كلر، فإنها في آخر الأمر، إسهام ضروري من أجل بثّ روح البحث والمساءلة  
العقل العربي وإعادة التفكير في كل ما هو معدود من الحقائق والمسلّمات في ثقافتنا العربية التي  
مر بأزمة عنيفة في الوقت الراهن.

---

هوامش:

«مدخل إلى النظرية الأدبية» تأليف: جوناثان كلر، ترجمة: مصطفى بيومي عهد السلام. وقد صدرت  
لترجمة العربية عن المجلس الأعلى للثقافة، ضمن المشروع القومي للترجمة (514)، القاهرة ٢٠٠٣.  
هي الترجمة الكاملة لكتاب:

Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* (Oxford – New York: Oxford  
University Press, 1997).

قناع السرور فى أرض السواد

مدحت الجيار

أرض السواد .. أرض الناس

حاتم عبد العظيم



# فناخر السرد فى أرض السواد

ف

## مدحت الجيار

يمثل عبد الرحمن منيف<sup>(١)</sup> فى سياق الرواية العربية وجودا متفردا: فهو يجمع فى نصه الإبداعى بين الراهن والتاريخى، بين الوثيقة والحياة اليومية، بين التسجيل المحايد والمنظور الخاص، بين السرد النمطى والتقنيات الحديثة، كل ذلك فى كتابة ترصد تشكل المدن العربية وتحولات الصحراء، وأثر انفجار الثروة والنفط على الأبنية الاجتماعية فى الخليج وامتداده فى التجمعات العربية الأخرى، وعبر رواياته كلها تتشكل جدارية ممتدة تنعكس عليها التواريخ والوقائع وتحولات المصائر والوجود، بحس سياسى واضح وطاقة إبداعية وذاكرة لا تستدعى فقط، بل تعيد تشكيل الأماكن والتراث الشعبى وعادات الشعوب وثقافتها.

ومن ثم كان لنتاج عبد الرحمن منيف صدى لدى من يتفق مع رؤيته ومع من يختلف مع هذه الرؤية من الأفراد أو من المؤسسات والحكومات، على الرغم من أن جنسيته ليست محددة حتى الآن؛ فلا يزال متعدد الجنسيات داخل معتقده القومى

ومنذ صدور الأشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣، وانتهاء بأرض السواد ٢٠٠٠، والكاتب حريص على أن يكون صاحب مشروع روائى وأسلوب سردى يتميز به فى كل أعماله، على الرغم من سيادة التفكير السياسى الثقافى فى هذه الأعمال

ولهذا تتسم أعماله بالضخامة والتعمق وإنتاج النص حين ينتهى دون إجباره على التوقف عند حجم ما أو حادثة ما. إنه يشبه الدراسة من خلال السرد، وبالتالى يتحول السرد إلى قناع ليس هو الهدف بقدر ما يكون وسيلة لبيان الرؤية وإقناع المتلقى بتفاصيل كثيرة تلج عليه حتى يتعاطف وينتمى لهذه الرؤية

وليس من قبيل المصادفة أن نقرأ له خماسية تسمى "مدن الملح" ثم ينتهى برواية طويلة "أرض السواد" فى ثلاثة أجزاء طويلة. ومن ثم فإن دراسته للنقط واقتصادياته ودوره فى تحولات مهمة على جميع الأصعدة، جعله يوازن بين عوالم رواياته ورؤيته للمنطقة العربية والإسلامية، متسلحا بروية نقدية حادة. وتتخفى هذه الحدة بقناع السرد وآلياته التى تخفف حدة القول والمشهد بالقناع والرمز؛ أى بروائية تبسط فكره ليصل فى نهاية كل عمل إلى فكرة يريد بها، ومن خلال بطل متعدد المواهب وشخصيات مساعدة أو عودة عبر زمان يختاره جيدا ليسرد التاريخ أو يسقطه على الواقع، وعبر مكان يحدده فى دولة ما أو عبر مكان مقترح يمكن أن يكون فى أى مكان من العالم. يظل "الإنسان" وحقوقه، و"الوطن" وحقوقه نقطتين مهمتين فى نتاج عبد الرحمن

منيف. وهما النقطتان اللتان حرم منهما: الحرية الشخصية، والوطن؛ فلا يحدد له بلداً؛ فهو بين الشام والعراق والجزيرة العربية، وهو منفي لهذا السبب. ومن ثم كان لا بد أن يتعامل برؤية قومية وإنسانية تعويضاً عما أحسه وعاشه متقلباً بين العواصم. وإن كانت روايته الأخيرة "أرض السواد" تكشف عن فهم عميق لأرض العراق وشعبه وتاريخه وثقافته. بل تكشف عن انحياز لبهداد عن غيرها من العواصم العربية، رغم أنه كتب هذه الرواية بين دمشق وبيروت فيما بين ١٩٩٧-١٩٩٩.

وقد أصدر عبد الرحمن منيف الأعمال الروائية الآتية قبل أرض السواد

الأشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣، قصة حب مجوسية ١٩٧٤، شرق المتوسط ١٩٧٥، حين تركنا الجسر ١٩٧٦، النهايات ١٩٧٧، سباق المسافات الطويلة ١٩٧٩، خماسية مدن الملح التيته ١٩٨٤ - الأخدود ١٩٨٥ - تقاسيم الليل والنهار ١٩٨٩ - المنبت ١٩٨٩ - بادية الظلمات ١٩٨٩، لوعة الغياب، سيرة مدينة (عمان في الأربعينيات)، عروة الزمان الباهي،.. الآن ..هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ١٩٩١، أرض السواد (ثلاثة أجزاء) ٢٠٠٠.

وتأتي "أرض السواد" خاتمة لرحلة روائية طويلة مليئة بالخبرة والترحال. وأعماله كلها صرخة في وجه كل عائق أمام حرية الإنسان أو حرية الوطن. ويهمه - بالطبع - الإنسان العربي مهما تكن القوة التي تسانده: نفسية، اجتماعية، عربية، غير عربية. إذ يتقاسم الإنسان الطعام والشراب في أرض محايدة ولغة محايدة: ففي "الأشجار واغتيال مرزوق" صرخة الإنسان ضد معوقات نموه. "شرق المتوسط" وعبر "المسافات الطويلة" غرب المتوسط؛ حيث يصور سيطرة شعب على مقدراته النفطية في وجه الشركات الأجنبية واحتكاراتها. كذلك فعل في "مدن الملح"؛ إذ تابع نشأة البترول وتطور الحياة، ثم مواجهة الشركات الأجنبية، ثم قيام دولة على ثروة البترول ولاشك أن مشكلة البترول وقضايا وجوده وتدخله في تطوير الحياة - وقد كانت مادة دراسته - تؤدي، بالطبع، إلى الاهتمام بالصحراء وعمق البحار حيث يستخرج البترول. ومن هنا درس منيف الصحراء: تاريخاً وجغرافياً وجيولوجياً وثقافة، ودرس إنسانها الذي لم يبعد عن رواياته حتى النهاية، إذ مثل بدو الصحراء مادة مهمة لأحداث رواياته، وبالأخص في "أرض السواد". فكانت الصحراء قوة متمردة على الحكومة المركزية بل كانت ملجأ مستمرا للهاربين والخارجين على السلطة

وقد اعتنى عبد الرحمن منيف بالثقافة الشعبية عناية كبيرة كثمرة لتلك الحركة الإنسانية المتصلة عبر هذه الأرض العربية. وتركزت في روايته "أرض السواد"؛ إذ استخدم الموروث الثقافي بكل تنوعاته وأساليبه الفنية. وهو إطار معرفي مهم للشخصيات الشعبية وغير الشعبية؛ أعنى التي تتفاعل مع الشخصيات الشعبية لتفهمها أو تحكمها على حد سواء. ولها بالطبع إشارات معرفية أكبر تنتمي لحضارة المكان والإنسان خلال زمن محدد، أو خلال لآزمن، فاستخدم لغة الحكى الشعبى بكل ما فيها من خصوصية وصعوبة في آن واحد. واستخدم من خلالها: الأمثال والحكم والشعر والكلمات الماثورة، بل حكمة التاريخ ودروسه في الحكم وسياسة الشعوب والقواد. وكانت هذه الأدوات الشعبية ذات مذاق خاص في "أرض السواد". ميزت لغة الشخصيات في حياتها العادية، وميزت لغة السارد. من طريق آخر؛ إذ أصبحت اللغتان متميزتين: لغة السارد، ولغة المتحاور؛ الأمر الذي ميز صوت السارد وأصوات الشخصيات الأخرى طوال النص

وكان لهذا الموروث أثره الفعال في بنية العمل: فنبأ ولفويا. وقد استخدم السارد (ضمير الغائب) في السرد والوصف والتحليل؛ الأمر الذي جعل المتلقي نصب عين السارد؛ لأنه يوجه الخطاب له، عن شخصية يستحضرها، تبعد عن شخصية المؤلف الضمنى والحقيقى، وتحلل موقف كل صوت بلا حرج؛ لأنه يستحضر من الذاكرة دائماً. ويدخل إلى السرد ليقوم بدور، بوصفه عنصراً من عناصر العمل. وقد يرى السارد أن لغته سيطرت أو هدأت فيتترك الأمر للحوار الساخن

الفاعل بين الشخصيات. بل تتكثف اللغة في السرد والحوار لتصل إلى آفاق شعرية، ترتقى عندها وتتحول إلى لغة مجازية دون إحساس بافتعالها؛ لأنها تأتي في سياقات عاطفية وانفعالية، في لحظات حب أو غضب أو لحظات استرجاع لزمان يرى، أو زمن قاس أواضطراب عاطفي أو وطني المهم أن الكاتب والسارد اتفقا على ثلاثة مستويات للغة: عادية، ومجازية، وعامية. وكان لهذه المستويات تأثير واضح في التلقي، إذ كانت لغة الحوار تقطع ملل الوصف السردى، والعامية تقطع رتابة الفصحى، والمجاز يعلو على الجميع. ولا ننسى أن لهذه المستويات إيقاعات نثرية مميزة جعلت للغة عبد الرحمن منيف مذاقا خاصا في هذه الرواية بخاصة.

## [2]

ولا شك في أن الرواية نوع أدبي مطاط، مرن، لا يقف عند حد. بل لكل رواثي روايته وآلياته في طرح رؤيته وأيديولوجيته، تكشف عن صيغة خاصة لكل رواثي (خلطة) وتجعل له سمة أسلوبية على المستويين: الفني واللغوي. ولذلك لا توجد طريقة نقدية مثلى لتحليل النص الرواثي، بل هناك عناصر مكونة للنص الرواثي لابد أن تعرف خصائصها ثم وظيفتها وصلتها بالعناصر الأخرى، التي أنتجت الرواية على هذا النحو الموجود لدينا، فلم النص الرواثي من العلوم المهمة الآن، المتطورة التي لا تقف عند حد، بل هي في تطوير وتغيير مستمرين، إنها بنية سردية تحتاج لدراسة بنوية سردية

وليست الرواية ذاكرة خاصة للمبدع الرواثي، بل هي شركة مع الذاكرة الجماعية التي تحمل نصف دلالة الشفرة؛ أي يحمل المبدع دلالة للشفرة الشعبية أو اللغوية أو الرمزية للجملة والنص كله، ويعتمد في إيصالها بالقطع على ما تحمله الذاكرة الجماعية في سياقات أخرى غير سياق النص الرواثي؛ مما يجعل إنتاج الدلالة مشتركا بين الراوي (السارد) (الكاتب) (المؤلف) والشخصيات الموجودة في النص والمتلقي (القرء) أو (الجماعي) الموجود خارج النص. إذن هناك مرجعية ثقافية اجتماعية تاريخية تجعل للنص دورا في حياة المتلقي والواقع على السواء. ولها بنية سردية لها خصائصها المتميزة، لابد من الكشف عنها: أي عن جمالياتها، أو عن تشوئها في بعض الأحيان

لقد استخدم عبد الرحمن منيف ضمير الغائب في السرد، وأعطى لصوت الشخصية أن يتحدث بضمير المتكلم أحيانا أو ضمير الخطاب. وفي موروثنا العربى الشعبى ضمير الغائب سمة مسيطرة على النصوص السردية؛ فالبعد الحادث بين (هو) المستدعى (وفعل الكتابة) هو البعد الذى يحمى السارد والمتلقى على السواء. من الرفض أو القبول بلا سبب، بل يظهر السارد والمتلقى من المشاركة في الأحداث لو أنها تخالف قناعاتها

ومن ثم يكون الزمان والمكان والإنسان أبعادا نسبية في النص تجعل النص كله حدثا تاريخيا خاصا أو اقتراحا من المبدع للمتلقى. ومن ثم يصبح النص كله "قناعا سرديا" يستخفى وراءه المبدع الحقيقى، والشخصيات التاريخية، ليكون تأثير النص تأثيرا غير مباشر من خلال نص مباشر، ولغة تساهم في الإقناع والمتعة والمعرفة في آن واحد

وهذا ما نود الدخول إليه في رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف؛ ذلك أن السرد - بشكل عام - لم يستغن عن موروثه من الحكايات والأساطير، رغم استقلالية السرد الرواثي الحديث بطريقة تشترك إلا صلة بينه وبين ما مضى من طرق السرد القديمة، على الرغم من أنه لم يخرج منها حتى الآن

ومن ثم فالسرد الرواثي نظام خاص يؤلفه الرواثي، وفق صيغة رواثية خاصة، يظهر من خلالها قدرته السردية، والتخييلية، في ضبط الحدث، والوقائع بين زمانين: زمان الواقع، وزمان

النص. أو كما يقول تودوروف: "لعمل السردى مظهران: فهو قصة، وخطاب" (" قصة تعنى صيغة سردية روائية، وخطاب لغوى له أساليبه وأنظمته بالضرورة، الموجهة للسارد والمتلقى والشخصية واللغة بالطبع؛ لأنها وسيلة الكتابة وحاملة خصائص كل صوت فيها. بل تقوم اللغة على (تكوين السرد) الذى يعقد الصلة بين العناصر المكونة للسرد الروائى (وغيره). ويتكون هنا القناع السردى الذى يختبئ السارد خلفه، ليسرد ويروى، وهو يحمل أجهزة حديثة تمكنه من مرونة السرد والمونتاج والعودة والقطع والاستكمال والإضافة والحذف وازدواج المشهد أو تركيبه، عبر لغة ومخيلة. وكأنه يحمل جهاز تسجيل صوتى للروائى من خلف المشهد، ويحمل جهاز تصوير للشخصيات والزمان، يتحكم فيه - لحظة الكتابة - بكل مرونة قبل التسجيل والتصوير ليعرض على المتلقى هذه الصيغة (الخططة) الخاصة به. وهى صيغة تحمل خصائصه الروائية واللغوية والثقافية، وتظهر عند التحليل النقدي

وهذه الخصيصة السردية اللغوية الغنية لم تفارق السرد الشفاهى، أو السرد المقدس، أو السرد العام فى أى أدب لأى أمة قديمة أو حديثة. وإنما يظل الفارق فى القدرة التخيلية واللغوية الفاعلة، ومدى استقبال المتلقى لها، سواء أكان السرد مسموعا أم مصورا؛ لأنه يتعامل مع (الهوية السردية) لكل مؤلف ولكل أدب، عند كل جماعة فى مثلث السرد الروائى: (الراوى والمروى والمشهد، وبيان وجهة نظره أو بؤرة اهتمامه، للعرض أو للسرد بشكل عام

ومن ثم يصبح النص الروائى بكل ما فيه هو (الشكل الروائى) المستجمع لهذه العناصر الموجودة فى النص والمشار إليها خارج النص، عبر نشاط سردى، حكاى، رواى يحمل كل عنصر فيه خصائص ووظائف تتعاون مع هذه العناصر. وهذه العناصر السردية تقدمها عناصر لغوية فاعلة معها فى كل لحظة عبر صوت لغوى، وتركيب صرفى نحوى وسياقات توظف المعجم الخاص بالسارد متوزعة ومتكاملة عبر النص كله

والنموذج الإنسانى يمكن أن نجده فى أى وقت وفى أى أدب. وهنا يحدد الزمان والمكان ملامح هذا النمط أو النموذج الإنسانى داخل النص. وتكون حركة الزمن (فى أى اتجاه) محددة للإنسان، وعبر مكان محدد يؤكد هذه الملامح. والزمان ذاكرة، والمكان إطار للذاكرة، وبالتالي يكون الزمن هو زمن وجود هذه الشخصيات داخل النص، وهو توالى ترتيب الحدث وحركة الشخصيات فى حيز يختاره السارد، وهو تداخل الأزمنة فيما بينها، وهو ما يسمى (بزمن النص المتشاكل)، مما يكشف عن قدرات السارد فى تسيير الزمن وتقطيعه وتحريكه. وليس غريبا - كما يقول جبرار جيت - أنه عن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية أو الفضاء السردى، وفيه نستدل على الزمان السردى والمكان السردى. كل ذلك يقوم به (سارد) بدوره لا توجد رواية أو حكاية، إنه وسيلة المؤلف الجوهرية داخل النص لصنع الإيهام بالحقيقة ومخاطبة المتلقى، المنظور إليه سلفا قبل الكتابة وأثناءها وبعدها؛ ذلك أن التثنى الحكائى أو السردى مادة خامة تحتاج إلى الصياغة السردية الفنية

وفى كل الحالات تكون الرواية كلها، قناها سرديا يحتفى به (الكاتب، والكاتب السياسى بخاصة. إنه لم يقل ولم يفعل، بل قالت الرواية وفعلت، وقالت الشخصيات وفعلت، بل هكذا يمكن أن تفعل بعض الشخصيات لتأخذ جزاءها من الواقع.

### [3]

"أرض السواد" رواية "عبد الرحمن منيف" رواية تاريخية سياسية بكل المعانى: فهى ترصد وضعاً تاريخياً حقيقياً عاشته بغداد وعاشه العراق كله لحظة تقدم داود باشا من تركيا لغزو العراق وإسقاط الحكومة المركزية فى بغداد، تمهيدا للسيطرة على الحكم. وقد حدث ذلك بكل التفاصيل،

وترتب عليه الفوضى وعمليات السلب والنهب وهروب أولاد سليمان الكبير والى بغداد وأستاذ داود باشا، وقد ظل يتعقبهم بالموت والاستمالة والتخويف حتى نهاية الرواية ويتمركز داود باشا في قصر الحكم، بينما يخفى قائد المقاومة في الساعات الأخيرة قبل دخول الغازي، اختفى (سعيد بن سليمان) مما جعل سعيدا نقطة مقاومة محتملة ضد الغزو، وبالتالي شكل اختفاء قائد المقاومة وصاحب الحق في الحكم إلى نقطة تهديد مستمر للمستعمر، مما جعل الحياة كلها مزيجاً من الصراع والخوف والشك والحذر، رغم محاولة الباشا للعمل على استتباب الأمور، وتأمين الحدود، وترتيب البيت من الداخل ليستعد لصراع مرير مع الإنجليز ويتوازى مع الغزو محاولة المذهب الوهابي الانتشار خلال هذه الأزمة. كما يظهر المؤلف اشتراك اليهود في إدارة الأوضاع الاقتصادية، خاصة في سك العملة والصرافة وتسيير المشاريع. وقد ذكر المؤلف أسماء: ساسون، وعززا، وحسكيل. وهي أسماء تلعب أدواراً مهمة في الرواية، وتستجمع كل الأطراف - في هذه الظروف - في مقر آخر هو (البوليون) مقر السفير أو القنصل الإنجليزي في بغداد. وقد تحول مقر البوليون إلى نقطة استجماع المعلومات وتصدير المؤامرات والتجسس على حياة السراي والشعب العراقي؛ الأمر الذي جعل هزيمة القنصل وطرده موازياً لاستتباب الحكم الشرعي للبلاد.

وبالتالي تشكل منذ بداية الرواية طرفاً الصراع الداخلي/الداخلي، والداخلي/الخارجي: حيث يقف الحاكم والقنصل الإنجليزي واليهود في طرف، ويقف الشعب العراقي وحاكمه وبطل المقاومة الشعبية في الطرف الثاني. ويظهر انحياز المؤلف منذ البداية، باحترام اللهجة العراقية في الحوار وإبرازها واضحة لتبدو صوت الشعب وصوت المقاومة ضد كل الأطراف الداخلية والخارجية في وقت واحد.

كما كان التركيز على (سقوط بغداد) متوازياً مع سقوط بغداد على يد التتار، كما يتوازى مع سقوط "سومر" و"أكاد" و"بابل" و"أور". وأصبح العنوان "أرض السواد" مناسباً لهذه الأرض السوداء الخصبة، والتي ترتدى السواد رمز الحزن، والتي يعيش فيها تحت الغزو والطمع "سواد الناس" الفقراء المقهورون؛ فهي أرض دائمة المطام ودائمة الحزن.

وليس غريباً، في هذه السياقات - التاريخية والسياسية والاجتماعية - أن تسود التفسيرات الغيبية الشعبية لكل ظواهر الحياة والطبيعة في آن واحد. وليس غريباً أن يلمح المؤلف أطراف الصراع وعناصره من البداية؛ وأن تكون بغداد حاملة لكل التناقضات، حتى نهاية الرواية مع رحيل القنصل الإنجليزي وقتل جواسيسه.

وقد اختفى المؤلف في صوت (الراوي العليم بكل شيء) يحدث ويبوح بكل ما يعوج داخل شخصياته؛ مما جعله يستخدم الضمير الثالث (هو) في الحديث عن ملامح الشخصية الجسدية والنفسية والاجتماعية والسياسية. وركز المؤلف على شخصية بطل الأحداث "داود باشا" الحاكم المنتصر المؤيد من السلطنة العثمانية. وأصبح البطل مفتتح المشاهد وبؤرة الاهتمام. وكلما مرت الأحداث اكتسب البطل سطوة أكبر وخبرة أعلى بخصومه وأصدقائه وجنوده، وشعر المتلقي بألفة أعمق مع الشخصيات وصراعاتها.

وأخذ يفكر باستمرار في طرق تنفيذ أحكامه على الخصوم وكيفية القبض عليهم أحياء ليعترفوا بمواطن الثروة والسلاح وأسرار الحكم. إلا أن المؤلف حبك خطته؛ ليناور بالأحداث فلا يصل الحاكم البطل إلى جواب شاف عن سعيد بن سليمان، ثم يقتل له حمادى - وهو مستودع الأسرار - ويساعد في فرار ابن الشاوي، وهي خطة ناجحة ساعدت على التشويق، إلا أنها ساعدت على تضخم عدد صفحات الرواية في الوقت نفسه.

ولذلك تزداد دوامات الأحداث حول "داود باشا" ولا تنتهى خطته. وتظل إمكانية مناهضة السلطة ومقاومتها قائمة على الرغم من سقوط بغداد، وعلى الرغم من غلاء الأسعار وتوقف سوق العمل والتجارة؛ الأمر الذى يعطى للبطل (المضاد) - أعنى (السفير الإنجليزى) - فرصة للتلاعب بـداود باشا، والاتصال بالمعارضة، ومن ثم تتعدد خطوط الأحداث، ويظهر الحاكم وقد حمل أكثر من طاقته، حتى يسقط وتلحق به الهزيمة، إلا أنه يقاوم حتى النهاية وينتصر، لأن السارد حمله أمانة وطنية

وبالتالى كان (عبد الرحمن منيف) يزيد جرعة التصوير السردى والتفاصيل من أجل اختبار الباشا الحاكم، وهو يستحضره فى أى وقت يشاء ليظل تحت رحمة السارد. ولهذا نرى المزج المتميز فى الزمنين: الماضى، والمضارع: إذ يستخدم الماضى عندما يستحضر الشخصية، ثم فى السطر نفسه وفكره (بكاميرا) السرد؛ ليتعرف معه المتلقى على ما يدور من أفكار وقراءات وتحضيرات تتحول بعد أسطر قليلة إلى حوادث وصراعات وأوامر تحرك دراما النص وتكسبه تركيباً متعدد الأطراف والزوايا والأصوات

فكم مرة يرسل لقتل المعارضين ثم يُقتل شخص آخر، وكم مرة يحتاج المعارض حياً فيأتى مقتولاً، وهنا - على لسان السارد - يستعرض خطة جديدة

"كان لابد من الحزم، حتى لو اقتضى الأمر التخلص من المعارضين الخطيرين. وكان لابد من تدبير الأموال اللازمة، وبسرعة، لمواجهة الأعباء المتزايدة" (جـ١، ص١٥٢). وعلى الرغم من الحركة المؤقتة للسوق، بدأت الأحداث على الناحية الثانية؛ ناحية الثأر واستتباب الأمن

أما الحديث عن المستقبل فشىء مخالف للتوقعات، فقد نفذ الباشا حكم الإعدام فى رجال سعيد (جـ١، ص١٧٤) كما قرر أن يعمل لآخرته ببناء المساجد وترميم القبور والزوايا القديمة والعناية بالخط العربى ليكتب ويرسم على الحوائط ما يخلد سيرة الباشا وتاريخه. وهذا الاهتمام (بالآخرة) تناقض مع ما هو موجود؛ إذ تم الاحتفاء والاعتذار لتفصل إنجلترا فى موكب بهيج، خلف هذا الموكب، موكب آخر، من رعاى المدينة وبها ليلها والمتسولين والعاطلين عن العمل والصبية (جـ١، ص١٧٩) وهى أعمال لها ما يفسرها فى تاريخ البطل النفسى والاجتماعى

ويكشف لنا المؤلف، من خلال السرد اللتقن بالتفاصيل اليومية، عن أعماق الباشا، وما يملكه من أحزان وضغوط نفسية، كانت وراء أمه فى بناء دور العبادة وترميمها، ومحاولات الإحساس بالخلود من خلال هذا العمل؛ إذ يكشف عن "محسنة" المختبئة داخله وداخل السراى فى رعاية "نائلة خاتون" (جـ١، ص٢٧١) إلا أن ضعف ساقها سبب كارثة لهما وللباشا. ويعود مع (خابى خاتون) ليكشف صلتها بسعيد بن سليمان، ويوضح عبر "الارتداد" أنها كانت تقاوم داود باشا بحكايات تحط من أصله وقدره؛ مما حمله على التخلص منها، بعد أن عاشت فى السراى فترة من الوقت تفعل ما فعلته شهر زاد مع شهر يار عن طريق الحكايات

[4]

ويعتنى (السارد) بالتفاصيل المتشابكة؛ الأمر الذى يحتاج من المتابع أن يرسم خريطة الأحداث والشخصيات ورحلات العلاقات المتغيرة السريعة. وبسبب العناية بالتفاصيل يظن القارئ أن حركة الأحداث متوقفة فى كل وحدة على حدة، بل يمكن اجتزاء بعض الوحدات لتصبح رواية مستقلة. إنما وعى المتلقى بطبيعة الرواية التاريخية السياسية ذات الأجزاء أنها تقوم على طول النفس، وتحتاج إلى الصبر حتى لا تقلب خيوط السرد وتتعدد شبكة العلاقات، ويعمل القارئ إذا لم يجد فيها جديدا يشده

فتفتح بغداد حتى سيطرة الباشا على بغداد اسقمر بتفصيلات استقطعت مائة وخمسين صفحة من بداية الجزء الأول، وهذه هى الحركة الأولى. أما الحركة الثانية، فقد خصصها السارد



لاستقبال رجال الدولة والمتعاطفين معها، ووفود الأجانب وتفصيلهم. ونراه في الحركة الثانية وقد ركز بؤرة الاهتمام على التناقض الحادث بين حياة الباشا ورجاله، وحياة الرعاع والفقراء من الشعب. ولا تخفى عبارات المؤلف غضبه من الباشا وانحيازه لكل ما هو ضده ولاشك في أن النفس الطويل في الوصف والحوار جعل السرد قناعا يختفى خلفه السارد؛ لأن هدف الوحدة أو الرواية كلها يكمن لديه في فترات التبشير. ويأتى الحوار - في هذا السياق - لكسر ملل الوصف وكثرة التفاصيل التي يمكن أن تنسى المتلقى صفحات طويلة من النص. ويضاف إلى ذلك أن لغة النص ليست شعرية، بل تميل إلى المباشرة والدقة. وكان الكاتب السارد يحقق في قضية (سقوط بغداد) وفي علاقات الباشا بالدولة العثمانية والحكومة الإنجليزية. ليعرف ما متصل إليه هذه العلاقة، من خير أو شر على رؤوس العباد العراقيين.

ويكشف عن هذه اللحظة الزج بمأساة نابليون بونابرت وموته، لأنه النموذج الحى الذى هز الإمبراطورية العثمانية والإمبراطورية الإنجليزية في وقت واحد. وهو النموذج المائل للفتح داود باشا ولجاره فى مصر محمد على باشا. لقد وقف السرد عند بداية العصر الحديث؛ عصر ازدهار الاستعمار الحديث من بدايته بعد رحيل الحملة الفرنسية عن مصر والشام، واستتباب الأمر للإنجليز فى العالم، والسيطرة على طرفي المعادلة: العراق "أرض السواد" وخليج البترول، ثم مصر والسودان. وهنا تقف "أرض السواد" نقطة مهمة للانطلاق إلى مستعمرات إنجلترا فى آسيا وإفريقيا على السواء، ومحاصرة مستعمرات فرنسا فى الشام والمغرب العربى فى وقت واحد

وهذا ما جعل الحديث عن داخل السراى أو بيت الحكم أقل من الحديث عن داخل القنصلية الإنجليزية وقنصلها؛ لأن الأحداث كلها تحمل تأثيرا خارجيا يتناسب مع رسم الآخر لحياة العراق؛ ومن ثم اهتم السارد بالأماكن المفتوحة كالشوارع وتجمعات السكان من الدهماء والرعاع والفقراء فى أماكن حركتهم على الأغلب، فى المنازل والمحال والأسواق والمقاهى وحين ينتقل إلى أماكن غير السراى والقنصلية نراه فى بيوت (دعارة) يبحث عن أحد الهاربين (اليهود) من الوالى، وداخل بيوت اللذة التى تديرها يهودية. ويظهر (الآغا) وحوله (فيروز) كما يظهر من حركة السرد ما تحمله هذه الدور من مأس لفترات وفتيات لم نكن نتوقعها. لكن السارد أراد أن يدخل بالكاميرا يعقب المشهد ويكبر الكادر وتكبر لذلك التفاصيل، ثم يخلى لها مكانا فى السرد فتظهر فيه رواية مستقلة

وحين يدخل (داخل) نفس الباشا البطل ليصوره بقوله: "جاء ربيع آخر، بعد شتاء طويل، وداود باشا الذى انشغل بأمور عديدة لم يمتطع أن يتابع معالجة المسائل الصغيرة، أو أن يسمع تفاصيل ما يحدث كل يوم" (جـ ١، ص ٢٤٤) فى حين اهتم السارد بهذه التفاصيل الصغيرة وبهذا الشتاء الطويل؛ ليدخل على مأساة الباشا الخاصة: الطفلة المعوقة محسنة التى لم ينفع فيها طب أو سحر رغم ما يملكه من مال وسلطان. وقد فسر هذا نية الباشا لأن يعتنى ببيوت العبادة لعلها تكون وسيلة له ولمحسنة عند الله طلبا للشفاء والسلامة، أو لتكون البنت العاجزة - فى النهاية - شفيعة له عند الله فى الآخرة؛ مثلها مثل بيوت العبادة والخير. ويظهر هنا التناقض بين اللذة وبيوت العبادة مثلما ظهر بين القصر والقنصلية. ولا يتوقف السارد - وهو يحلل خواطر داود باشا - عن إيراد ما كان يماثلها من أخلاق سليمان باشا الكبير، لأنه المرأة التى يرى فيها داود نفسه، بل دائما ما يحاول السارد بيان الفروق بين الحاكمين، وبيان ما يجب أن يفعله الخلف. إنه يدخل فى نعومة وشراسة داخل نفس داود، يعود به لأصله الجورجى، وفى قرية تغليس حيث الطفولة ودفء الأسرة ونعومة الحياة وراحة الضمير التى لا يجدها الآن وهو حاكم لبغداد (جـ ١، ص ٣٠٠) بعدما وصل لأكثر مما كان يحلم به

ونصل مع السارد - متأخراً ثلاثمائة صفحة - إلى نقطة البدء النفسية الاجتماعية التي تتحكم في سلوك داود باشا بكل ما فيه من طيبة وغدر، وخير وشر لنرى نقطة بداية صعبة تكمن وراء الوحشية السياسية التي تُسيّر دفة الحكم في بغداد، يقول السارد "ورغم أن تغليس تعاوده مرة أخرى في ليالي السهد، ومعها وجه أمه بشكل خاص. ثم تتعاقب بعد ذلك الوجوه: جورجي عمانوئيل شفاى آيوه، وشيو أخوه، وديمترى أخوه الأصغر وتترأى له صورة الكلب الذى عندهم هناك. ومع أنه يحبهم كثيراً ويحب أمه أكثر من أى إنسان آخر؛ إلا أن ذلك جزء من الماضى؛ هذا الجزء الذى يجب نسيانه؛ لأنه فى النتيجة لا معنى له الكثير الآن. صحيح أنه يفكر بمساعدة أهله. ولا بد أن يبعث لحاكم المقاطعة فى جورجيا طالبا منه تحرير أسرته من العبودية، وبالتأكيد سوف يستجيب بعد أن أصبح هو واليا لبغداد، أو ملكا لبابل، كما يخاطب بيوترو الجورجى الذى يكتب له الرسائل بالجورجية والفرنسية بمداغة، إلا أن ذلك لا يتعدى الحنين الذى يجب ألا يستبد به، كما يستبد ببعض الناس/ الماضى بالنسبة له محرض، والطفولة الفقيرة الصعبة حين كان يصحو مع الفجر كى يقوم بقسم من الأعباء الكثيرة المفروضة على العائلة" (ص ٣٠١، ٣٠٢).

هكذا يظهر داود باشا متأخراً وقرب نهاية الجزء الأول، بل هذا ما دعا الكاتب إلى مقارنات متعددة مع نابليون، ومحمد على والى مصر فى الفترة نفسها؛ إذ كان الجميع ضد الدولة العثمانية وكانوا جميعاً مع مشروع التحرر والاستقلال وبناء الدولة الحديثة المتقدمة بالعلم الحديث والثقافة المتطورة

وليس غريباً أن يغوص - فى الجزء الثانى من الرواية - فى نفس القنصل الإنجليزى وزوجته ماري، رابطاً بين مكوناتهما النفسية والاجتماعية. والدور السياسى الخطر الذى يلعبانه فى تهريب الآثار، وتجميع المعارضة خارج بغداد للقضاء على داود باشا وعلى الدولة العثمانية أيضاً، بتخريب النظام الإدارى للدولة بالسمرة والرشوة والسفاهة الاقتصادية

وكلها خيوط تتجمع لتصل بها الرواية لنقطة أزمة جديدة فى الجزء الثانى ثم الثالث من الرواية. فقد تجمع الناس مع ابن الشاوى فى مقاومة سلطة داود باشا فى الفرات الأعلى بعيداً عن عيون الحكم. وقد ظهر استياء هذه السلطة على لسان (نادر بن موسى) المشرف المالى للحاكم الذى أحس بدنو خراب الدولة بسبب السمرة والرشوة والسفاهة، يقول السارد

"ولم تمض فترة إلا واستجاب الله لدعاء نادر أفندى، ليس بأن يسترد وديعته؛ أى يميتها أو يغنيه، إنما أزاح من طريقه صادق أفندى. فقد أفاقت بغداد ذات صباح على خير ملاء الأرجاء: هروب صادق أفندى إلى الفرات الأوسط، وتحالفه مع ابن الشاوى. وقد اصطحب صادق أفندى معه عدداً من رجاله، كان ضمنهم عباس إسطنبول؛ الأمر الذى جعل الباشا يتحسب كثيراً، ويضع خططا جديدة لمواجهة الموقف (ج ٢، ص ٣٥٥).

ونرى تأخر ظهور هذا التجمع؛ لأن السارد دخل بنا فى تفاصيل لا تنتهى فى الجزء الثانى، وهو ما ظهر فى نهايته، أعنى تنفيذ حكم الإعدام فى الخونة الذين خانوا الباشا واستمعوا إلى دسائس القنصل الإنجليزى بعد تفصيلات استغرقت خمسمائة صفحة تقريباً وصال وجال فيها السارد بلا حساب بل مهد للنهاية القوية التى كان يمكن لها أن تأتى منذ ثلاثمائة صفحة، أعنى الصدام الواضح داخل قصر الباشا مع القنصل بمقتل من يتعاونون معه يقول

"لو كنت أدرى أن هذه رغبتمكم يا سعادة القنصل، ولو تهللت بهذه الرغبة فى الوقت المناسب لأخذت الأمور مسارا آخر. ولم يترك القنصل ينتظر طويلاً، أضاف، وهو ينظر بتحديد إلى عينيه: لقد تم تنفيذ حكم الإعدام فجر هذا اليوم يا سعادة القنصل" (ج ٢، ص ٥٥٠).

وبعد هذا الشهد الدامى لم يكن غريبا أن يظهر محمد على والى مصر فى المنام للباشا، فقد اشتركوا فى عداوة إنجلترا واغضاب الدولة العثمانية فى آن واحد (جـ٣، ص١٣٨). كما تظهر المقارنات معه (جـ٣، ص١٠١ - ١٠٢) بخاصة، لأن الموقف السياسى والعسكرى والاقتصادى العام يضم كل مناطق النفوذ الإنجليزية ومنها مصر والعراق والهند وغيرها.

## [5]

بعض الوحدات تحمل موضوعا واحدا فرعيا، وربما تعالج شخصية عبر زمان ومكان مميزين، يستقصى خلالهما السارد معلومات وتحليلات تفيد فى فهم الشخصية والمكان المحيط، والزمان الذى يعيش فيه. يحدث هذا فى الوحدة "٤٣" (جـ١، ص٤١٤ - ٤٢١)؛ حيث تدور السردية حول شخصية مستقلة تأتى للمرة الأولى من الرواية، هى شخصية (سيفو المحمود) أبرز معالم صوب الكرخ وهى الشيخ صندل؛ إذ يحمل (سيفو المحمود) هذا ملامح الشخصيات الشعبية البسيطة ذات الخصائص السحرية أو الخرافية أحيانا.

فهو أقدم من فى الحى، يؤرخ للحى بما يحدث له، ملامحه الفيزيائية دالة على ضعف وهزال شديدين، ومع ذلك لا غنى عنه؛ لأنه حامل القرب وساقى الماء من النهر والشط، بات كل من يتصل به يعرف كل شىء عن الحى، لكنه يحفظ الأسرار أكثر من المختار، والأسطى إسماعيل الحلاق، وأبى حقى، وقد أدخلها الكاتب فجأة فى سياق السرد.

ورغم معرفة سيفو السقاء لكل الأخبار يتحاشى الحديث عن عزرا، أو الكخيا، أو الآغا؛ لأنه يعلم المصير؛ لهذا يقول للحاج علاوى: "إسألنا يا حجى عن الفقراء، عن أهل الله، هنول اللى نعرفهم، وهنول اللى يستأهلون إن الواحد يسأل عليهم" (جـ١، ص٤٢٠) وتنتهى الوحدة كلها دون أن ندرى لماذا جاء بسيرة سيفو التى تظهر باهرة، بل ليس لها صلة بالحدث الأصلى الذى انتهى فى الوحدة السابقة عليه (بحث صالح العلوى عن الراقصة نجمة). بل إن موضوع زواج بدرى، بعد حفلة القلعة ما هو إلا تطويل لفكرة الحب المفاجئ من بدرى لنجمة. والوحدة الآتية "٤٤" دخلت حوارات سيفو مقحمة، فلم يسأله أحد عن نجمة أو بدرى. ويؤكد هذا أن منيفاً بعد أن يكتب يمكن أن يفصل فكرة من أفكاره فى وحدة مستقلة، أو يرى أن الوحدة تحتاج لوحدة سابقة تمهد لها. وأحيانا يرى أن سياق الرواية يحتاج إلى راحة من صراع الفرسان داخل السراى وخارجها، بل ربما يحتاج المتلقى إلى استراحة مثل استراحة المحارب؛ إذ بعد أن وصلت الأحداث إلى نروتها فى الجزء الأول؛ أعنى تأمين حدود الحكم بهزيمة (البندو) وانقطاع خط سعيه بن سليمان، والشاوى؛ فقد استتب الحكم رغم أن السراى من الداخل حملت أرقاً متصلا يرتبط بمأساة ابنته (محسنة) العاجزة عن المشى، والتى فتح بها الكاتب سياقات الطب الشعبى فى الجزء الثانى من الرواية.

وكانت حفلة القلعة مناسبة لبيان البذخ والسلطة والثروة لدى حكومة بغداد أمام التجار والقناصل ورجال الدين وغيرهم. وكذلك ربط الراوى السارد بين دور اليهود فى دور اللهو واللذة والتجارة وقدرتهم على إثارة المتعة لدى الحاكم نفسه، بل هذه (روجيينا) تخفى (عزرا) عن السلطة، وهذه (نجمة) يجن (بدرى) بها ويرحل للبحث عنها طلباً للزواج. ويكشف الجزء الثانى كله عن تورطهما مع غيرهما من اليهود فى التحالف مع القنصل الإنجليزي للقضاء على سلطة الحاكم بمساعدة المتطرفين.

ومن ثم حين يعود بعدها لحركة قناصل إنجلترا وفرنسا وتركيا - بعد هذا الحفل، لاستكمال دور (الغريب) فى التجسس على السراى وعلى حريم السراى بخاصة - تكون هناك فرصة للحديث عن مستعمرات إنجلترا وصلات إنجلترا بإسطنبول والهند. فيتحدث عن الحيوانات والطيور،

وطرق الحياة العجيبة التي لم يرها البغداديون من قبل. وكانت فرصته واضحة في الجزء الثاني للحديث عن زوجة القنصل ورغباتها واشتراكها في تهريب الآثار، بل كانت فرصة لربط ما يحدث في القلعة والسراى والبوليوز والقيمة الفرنسية، لمعرفة الطرف الدولى الذى تدور فيه حوادث بغداد. وصلاتها بمصر وما حولها، بل كانت فرصة لبيان هزيمة فرنسا أمام إنجلترا وانفراد إنجلترا بالسلطة وحكم العالم خلال القرن التاسع عشر. وقد أشار المؤلف - فى هذا السياق - إلى منجزات العلم الحديثة مثل الجريدة (جازيتا) بديلا عن النعمة وتسقط الأخبار الشخصية من خلال الشخصيات الثانوية والمهمشة من داخل القصر أو من المقهى

والواضح أن الكاتب بعد كل وحدة - أو عدة وحدات يركز فيها على حوادث السياسة والحرب - يلجأ إلى استراحة؛ حتى لا يمل القارئ لكل هذه الحوادث ومشاهد القتل والدسائس والصراعات. إلا أن الوحدة الخاصة بسيفو، رغم جمالها المستقل، تحتاج إلى ميرر فى غير متوفر فى النص فقد لجأ بدرى إلى سيفو بعد صفحات طوال فى (جـ، ص ٤٤٣) إذ يقول له:

"عمو سيفو أنت اللي تقدر تساعدنى حتى تلك اللحظة لم يكن سيفو يصدق أنثى.. أى بعد مرور أكثر من ثلاثين صفحة مما يؤكد دخول وحدة سيفو بعد ورود حيلة بدرى بالرجوع إلى أبناء البلد، ليعرف شيئا عن "ثامر المجول"، مما يؤكد أن قصة الحب - التى ظهرت فجأة لمجرد رؤية راقصة جميلة ثم قيام رحلة بحث عنها، مع توقف الحدث الرئيس وتفرعاته - قصة حادثة دخلت نسيج النص من الخارج وليست من تداعياته. فقد حقق سيفو عكس المطلوب منه؛ فبدل أن يسدى إليه النصيحة قال فى سره: "ما أكون سيفو إذا ما خليته يجوز من. هالقحبة" (جـ، ص ٤٤٨).

وكانت العودة إلى شيخوخة السراى وقوة بناء البوليوز مقحمة أيضا على السياق وبلا تمهيد؛ لأن السياق لم يكن يفترض عودة الحديث عن السراى والبوليوز، بل تشير السياقات كلها إلى محاولة إتمام قصة الحب بين بدرى ونجمة أو الوصول إلى مكانها مع حاميتها وعشيقها. وربما كان سياق العودة إلى مناخ بغداد ابتداء من الوحدة "٤٨". كذلك فالعودة لسيفو الذى لقي نخل المدينة كله لم تكن مطلوبة هنا. من ذلك نحس أن بعض الاستطرادات والتداعيات الذهنية عن الشخصية تأتى بلا ضبط أحيانا؛ لأن فرص الحديث عنها - من قبل ذلك - كانت متاحة ولم ترد

وهذا ما حدث مع بطل هذه الرواية داود باشا؛ إذ توقف الكاتب عن سيرته بعد احتفال القلعة ومنذ الوحدة "٤٩" ينقطع حديث الباشا وتدور الأحداث فى غيبته حتى الوحدة "٥٠" أى أكثر من مائة وعشر صفحات. وعاد ذكر الباشا مع عودة (بدرى) إلى السراى بعد إجازة لمدة شهر يبحث فيها عن الراقصة نجمة أو عن الزواج. ومنذ هذه اللحظة اختفى الباشا وتحولت بؤرة السرد إلى بدرى وقصة حبه وبحته عن الحبيبة حتى إننا نسينا السراى ونسينا الأجانب وعشنا فى قصة طويلة مستقلة أو عشنا مع (Novella) مستقلة. ولم يعد ذكر الباشا إلا لأن بدرى فكر فى استخدام سلطته داخل السراى لاستدعاء (ثامر المجول) وتنتهى الوحدة بمقابلة الباشا الذى عاقب بدرى بنقله إلى كركوك، فى حين لم نقرأ سؤالا واحدا من الباشا عن بدرى أو عن نقل أخباره إلى السراى

وقد فعل الأمر نفسه مع عزرا والبحث عن ساسون، كذلك العودة لقهوة الشط التى تأخر عرضها والدخول إليها لتشارك مع الأحداث بالأخبار والحوار. فقد ظهر ساسون ظهورا علنيا فى احتفال صاحب على نفقة (مهيوب الجلبى) بلا خوف من السلطة (جـ، ص ٥١٦) ثم نعلم أن ساسون وعزرا قد أخذوا رضا الباشا وتم الصلح فجأة، وكأن الكاتب أراد إصلاح سياق نسيه. ويعنى ذلك أن حركة النص - من الناحية السردية والدرامية - أخذت شكل موجات سردية طويلة النفس بدأت بغزو بغداد والسيطرة عليها والتخلص من بقايا الحاكم السابق، ثم استقبال الوفود للتهنئة

من كل قريب وغريب، ثم معركة فاصلة مع البدو لتأمين العاصمة، والقضاء على النواوئين، ثم حفلة بالقلعة احتفالاً بهذه الانتصارات المتتالية وإعلان الاستقرار ويتوقف هذا السرد عند هذه اللحظة، ونسرح مع السارد خارج السراى والبوليوز والقلعة والمقيمية أكثر من مائة وخمسين صفحة يتخلص خلالها السارد من بدرى، ومن خلاف ساسون وعزرا، ومن قهوة الشط، ويعود فى الوحدة الأخيرة من الجزء الأول "٥٥" ليتواصل مع الحدث السياسى الأخير (حفل القلعة) وما يمثل لأهل بغداد والسراى وللأجانب فى وقت واحد. وقد فعل ذلك فى الجزء الثانى أيضا

ولإحساس الكاتب بطول السرد، والتطويل عن طريق العناية بالتفاصيل الفرعية التى تنهك القارئ ولا تضيف للسردية الخاصة بالرواية تلاحما فى تحليل الشخصيات أو الأحداث؛ لأنها ردة إلى بدرى وحبه وعائلته فى معظمها وحوارات بلا حدود فى المقامى خاصة قهوة الشط، دون أن تضيف إلى الحدث الأساسى شيئا، أعنى ماذا حدث فى السياسة والعسكرية والاقتصاد والثقافة فى بغداد بعد هذه الانتصارات - وبسبب إحساس المؤلف نفسه بهذا الأمر بدأ الوحدة الأخيرة بما يفيد التلخيص وإعادة (التبئى) على الحدث الرئيس بقوله

"معركة الفرات الأعلى كانت درسا للبدو، مثلما كانت درسا لداود باشا: فبعد المعركة، ولفترة غير قصيرة ساد الهدوء، وتقاطرت الوفود على بغداد من جميع الأنحاء للتهنئة ولإظهار الطاعة، وبدا للبasha أن الوقت قد حان لكى يجسد الأفكار والأحلام التى راودته طوال الفترات السابقة بمشاريع على الأرض ليراهها الناس، ويتعنى بها الشعراء، ولتكون دليلا واضحا على أنه يختلف عن الولاة الذين سبقوه" (ج١، ص ٥٣١) وقد استكمل السياق نفسه فى الجزء الثانى لبيان تأمين الدولة، وفى الجزء الثالث لبيان انتصار البasha

وهذا واضح جدا؛ أعنى أن الفواصل زادت بما يساوى رواية مستقلة، لا تعود خيوطها على حدث الرواية الأصلى؛ مما زاد فى حجم الرواية. ولم يرد الكاتب أن ينهى الجزء الأول دون أن يذكر القارئ بموضوع روايته وشخصياته وأحداثه الرئيسة؛ لأنه لا يعرف متى يقرأ المتلقى الجزء الثانى أو الثالث. إنها نهاية موفقة - بالطبع - للجزء الأول وإن تأخرت مائة وخمسين صفحة. بينما ينتقل الحدث لمكان آخر خارج القصر بعد الجزء الأول

وكما نقل البasha بدرى إلى الشمال فى كركوك، وتخلص من الآغا فى الموقع نفسه، تعود الحكاية كما بدأت محاولة جديدة لتوطيد دعائم الحكم فى العاصمة بالتخلص من بدرى والآغا، وفى الشمال والجنوب. ليمنع البوليوز من الجاسوس المزدوج (الآغا) ويتفرغ للقنصل الإنجليزى فى معركة قريبة، بعد أن يرتب أوضاع البيت من الداخل، وحسب ما يجرى فى الجزئين الثانى والثالث اللذين ينتهيان بقتل الخونة المتعاملين مع القنصل ضد الولاية، ورحيل القنصل ومعه الماهرات المتجسمات؛ أى ليتفرغ البasha لضرب الخونة والجواسيس ومندوب بريطانيا العظمى آنذاك

وعبد الرحمن منيف من خلال هذه الرواية الطويلة التى استغرقت (ألفا وأربعمائة) صفحة من خلال مائة وست وثلاثين وحدة سردية أخذت شكلا متصاعدا، يبدأ بفتح بغداد وينتهى برحيل قنصل بريطانيا العظمى بعد تنفيذ حكم الإعدام فى الخونة، محققا انتصارا للحاكم العربى ضد القوة العظمى آنذاك، وبصورة وقف فيها القنصل مكتوف اليد واللسان

وكان هذا السرد كله قناع يستتر وراءه المؤلف السارد؛ ليقول حكمته. التى ورثها الوالى عن سليمان الكبير عن النصر والهزيمة، وعن استبعاد المنتصر بعد الجولة الأولى والثانية. وبهذا القناع السردى فهمنا ما حدث لنابليون بونابرت وإصرار بريطانيا على هزيمته بعد انتصاره فى الجولة الأولى فى أوروبا، كذلك إصرار بريطانيا على هزيمة محمد على وآلى مصر، بعد انتصاره الأول على

جنود الحملة الفرنسية، وانتصاره الثاني الذي أحل فيه نفسه وجيوشه محل الدولة العثمانية تمهيدا للصراع الأكبر على سيادة العالم أو المشاركة فيه، بل نرى فيه قناعا لنفى إسماعيل باشا بعد موجة التحديث والبناء والتأسيس لمصر الحديثة ومع هذا القناع السردى انتصر داود باشا على الجميع وانفرد بالسلطة بعد التخلص من أعدائه وبعد تنفيذ مشروعاته الضخمة. وبذلك يعيد علينا عبدالرحمن منيف قصص بطولة عربية أو شبه عربية للمقاومة ضد القوتين العظميين: إنجلترا (التي أخذت صدارة المشهد الاستعماري) وفرنسا التي أخذت مشهدا جانبيا، ليقول عبر قناع من السرد لا يقصد بذاته أن هذه الحالات والمراحل التاريخية تمر على كل الشعوب لكن الحاكم العاقل الذكي يمكن أن يقاوم حتى النهاية.

## [6]

امتلك الجزء الثاني من أرض السواد صورة فاصلة في الصراع الدائر بين الوالى دلود باشا والمتمردين من ناحية، والجواسيس والخونة من الناحية الثانية، والقنصل الإنجليزي. وقد وضحت خطة الباشا، كما وضحت خطة القنصل الإنجليزي: إذ عمد الباشا إلى نقل كل من يخرج عن مواصفات السلطة إلى كركوك، ومعهم من يخشى تضخم نفوذهم في بغداد، وهناك حيث حشد الباشا من لم يردمهم بالعاصمة، وس بينهم جواسيسه.

بينما كانت خطة القنصل بادئة بتدعيم الخارجيين والطامعين في السلطة لضرب الوالى من داخله، وتدعيم الخارجيين بالمال والسلاح والأخبار مستخدما روجينا ونجمة وبعض اليهوديات في هذا السياق. ونظرا لتيقظ الباشا فقد أدار المعركة ليقتل بعضهم بعضا، حتى انفرد بالآغا في بغداد وأعدمه، بعد أن اعترف الوسطاء والجواسيس عليه

ويكشف الجزء الثاني عن أهمية الآثار لدى الإنجليز: دراستها والاحتفاظ بها، وأخذها إلى القنصلية لتذهب إلى لندن؛ تهريبا وتجارة وثقافة أيضا. وقد أضاف إليها - في الجزء الثالث - حفلات التعارف والزواج والاحتفالات الرسمية. لكنه يشير في الحفلة الأخيرة أن هدية القنصل ريتش ليست إلا مسدسا لمن يريد توظيفه في خطته: "فقد منح مهاد غلامى رتبة إضافية، وقدم له مسدسا. قال له وهو يقدم المسدس: "أرواحنا بين يديك، وحياتنا، مارى وأنا، بين يدي وهيبه..". (ج-٣، ص ١٧٣).

ويكشف لنا عبد الرحمن منيف عن قدرة على تحليل الظروف السياسية والاجتماعية من خلال تصرف الشخصيات الأساسية والهامشية خلال الأجزاء الثلاثة ليحقق هدفه الأخير بانتصار الحاكم العربى.

ولم يكن عبثا أن يختتم منيف رحلته الروائية بهذه الرواية؛ لأنها تحمل كل خبراته السابقة مع التركيز المكاني (العراق) والزمانى (زمن النهضة الحديثة) والإنسانى (بطولة بناء الإمبراطوريات فى أوربا، وفى العالم العربى) على السواء. فقد اختار وضعاً دولياً صعباً، هو فترة هزيمة حملة نابليون بونابرت على العالم العربى لقطع طريق المستعمرات الإنجليزية فى آسيا، وانتصار الإمبراطورية الإنجليزية وتدعيم مكانتها الدولية، خاصة وهى تثبت تفوقها البحرى على العالم كله بانتصار "نلسون" على "نابليون" وتدعيم الأسطول الفرنسى، ثم تدمير أسطول محمد على بعده بأربعين عاما.

ومن ثم تعود الحكومة التركية العثمانية لتوطيد مركزها وإعادة تقوية سيطرتها على مستعمراتها، وكذلك تنهض قوى سياسية إيرانية فى التوقيات نفسه تنافس فى المنطقة نفسها. وبالتالي كان العراق فى هذا التاريخ يقع بين ضغوط إسطنبول، ولندن، وكان ظهور الوالى القوى فى هذه المنطقة يعنى قيام دور عربى فى المنطقة. وهذا ما يريده عبد الرحمن منيف بهذه الرواية؛ فقد

عرض لداود باشا، الذى يحلم أن يكون مثل نابليون فى أوروبا، أو مثل محمد على فى مصر؛ ليقف ضد تحكم التدخل الأجنبى فى ثروات البلاد، ومن ثم فى شعبها.

إنها رواية تصور وضع العراق فى القرن التاسع عشر. واختار بطلا يقود البلاد حتى يرحل القنصل البريطانى، مستخدما آخر صناعات إنجلترا نفسها: المدفع، والبارود، والقطع البحرية، بل يثبت قبل ذلك قدرته على نفى خصومه، وإعدام الخونة، وقيادة من حوله لتنفيذ خطته فى الحكم، وفى مواجهة الخصوم والأعداء والجواسيس والخونة.

وبالتالى تصبح كل ألاعيب السرد - من اختيار السباق الزمانى والمكانى، واختيار هذه الأنواع من الشخصيات، وإدارة الصراع الدولى والمحلى من ناحية، والصراع داخل قصر الباشاوات من ناحية ثانية، والإيمان بضرورة صياغة الحوار باللهجة العراقية من ناحية ثالثة - تصبح هذه الأدوات، وتصبح طرق إدارتها، وسيطا ممتعا يكشف عن فهم لما يحدث الآن من صراعات دولية. وهنا يظهر السرد قناعا يستخفى وراءه هدف النص. إذ لم يكن التاريخ - وحده - قناعا، بل نرى الرواية كلها، رغم طولها السرف، قناعا فنيا ينسج الكاتب خلاله تضفير العلاقة بين الواقع والتاريخ، بين الآتى والسابق من حوادث المنطقة العربية.

وليس من قبيل المصادفة أن يحشد هذا الكم من الحكم والأمثال والعبارات ذات المعانى المتعددة، على لسان الشعب العراقى الذى يختزن داخله تاريخا أقدم من داود باشا، منذ فتحت العراق بجيش أبى مسلم الخرسانى (١٣٢هـ) ليبدأ عصر العباسيين تحت القيادة الفارسية، ثم سقوط العاصمة بغداد على يد المغول أو التتار (٦٥٦هـ) ليبدأ تاريخ طويل جديد من الاستعمار والصراعات الدولية حتى يأتى الحاكم التركى.

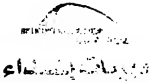
ولا تبعد هذه الرؤية التاريخية عن عنوان الرواية "أرض السواد": أرض الخير والخصوبة. وأرض السواد من الفقراء، وأرض السواد من الأحزان. وهذا دليل على خطة الكاتب؛ أعنى أن السرد قناع.

#### الهوامش

ولد عبد الرحمن منيف ١٩٣٠، وأصدر روايته الأولى ١٩٧٣، وتوفى ٢٠٠٤ أى أصدر عمله الأول بعد أن أنهى دراسته عن النفط واقتصادياته، وقد بلغ الثالثة والأربعين من عمره، ثم واصل مشروعه لأكثر من ثلاثين عاما

(١) تودوروف، مقولات فى السرد الأدبى، ت: الحسين يحيى، وفؤاد صفا، سلسلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب ١٩٨٨، ص ١٨.

# أرض السواد .. أرض الناس



حاتم عبد العظيم

إن أكثر المقتضيات السردية بروزاً ولفتاً للانتباه في رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف هو الراوي الذي يضطلع بكافة المهام السردية داخل النص، ومن ثم فسوف نعين نوع الراوي المعتمد عليه في هذه الرواية بأكثر تحديد ممكن، وكذلك سنعين قدرته على تقديم الوحدات السردية لا من خلال المقاطع التي تقدم مسيرة الأحداث والوقائع فحسب، بل من خلال الإشارة أيضاً إلى الشخصيات التي تُفَعِّل هذه الأحداث بحضورها وحركتها في الفضاء السردى.

وإذا لم يعتن الراوي بتقديم مقاطع وصفية تقف على ملامح المكان لتظهره مستقلاً عن الأحداث أو لتؤطره كديكور أو كخشبة مسرح تحتوي أفعال الشخصيات، فقد اعتنى بوضوح بتقديم المكان في علاقة وطيدة بحركة الشخصيات، وكذلك بأفعالها التي جعلت المكان غير مستقل عن هذه الحركة، ومن ثم كان مصطلح الفضاء هو أكثر المصطلحات قدرة على تعيين المكان في علاقته بالزمان من خلال أفعال الشخصية. وكى نقف على تحديد واضح لهذين المقتضيين (الراوي والفضاء) سنقدم عرضاً نظرياً لأهم الأفكار التي تحدد وضعية الراوي في النصوص السردية، وكذلك وضعية الفضاء بوصفه مصطلحاً أكثر قدرة على تعيين المكان في علاقته بالحركة التي تظهر فيه، ومن ثم سنقسم هذه القراءة إلى جزئين: الأول خاص بالراوي، والثاني خاص بالفضاء السردى.

ولأن الرواية هي أرض الناس أو أرض الشعب فقد اعتمدت على عدد كبير من الشخصيات التي يمكن تقسيمها إلى شخصيات مرتبطة بالسلطة مثل: داود باشا، وسيد عليوي أغا، وعزرا أفندي، وناطق أفندي، وناذر أفندي، وغيرهم من الشخصيات التي ارتبطت بتطور شكل السلطة وما تعرضت له من أحداث ومؤامرات، وشخصيات ترتبط بالليوز (مبنى القنصلية الإنجليزية) مثل: ريتش القنصل البريطاني، وماري زوجته، وميناس المترجم، وغيرهم مع شخصيات تتعاون مع القنصلية مثل روجينا، وأخيراً شخصيات تمثل شعب العراق، وهي أكثر الشخصيات من حيث العدد وأوفرها من حيث دوران الأحداث، وما يتعرض له الشعب من ضغوط طبيعية مثل فيضان النهر، أو من حوادث عاطفية تثير الشجن والحزن مثل مقتل بدرى المرافق الأول للوالي وابن الحاج صالح العلو، وغير ذلك من مواقف وأحداث سوف نعرض لها لاحقاً للتعرف على طبيعة الشخصية العراقية كما رسمها عبد الرحمن منيف في أرض السواد.



وكما قدم المؤلف عدداً كبيراً من الشخصيات قدم مساحة كبيرة من الفضاء السردى؛ ذلك الفضاء الذي بات أكثر حضوراً بأفعال الشخصيات وحواراتها داخل المكان: فقدم فضاء السراي وفضاء القلعة، كما رسم صورة للنهر وللشلالات التي ينحدر منها، كما قدم المقهى والشوارع والأزقة والبيوت وتكنات العسكريين، كما قدم فضاء القنصلية، وكان شديد العناية بمظاهر الطبيعة في شمال العراق وملامح الطقس الذي يبدو في كثير من الأوقات متطرفاً كما هو في الصيف شديد الحرارة بسبب قوة أشعة الشمس أو كما هو في الشتاء شديد البرودة، وكان الراوي في كل ذلك يملأ السرد بكثير من المشاهد الوصفية.

## ١- الراوي في أرض السواد

لأن الخطاب الحكائي Narrative Discourse يقدم بالضرورة قصة محكمة، فإن ذلك يفترض بداهة وجود شخص يحكي، وشخص يُحكى له؛ أي وجود تواصل بين: طرف أول يدعى راوياً Narrator، وطرف ثان يدعى مروباً له Narratee، والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة<sup>(١)</sup>. ومن ثم فإن الخطاب السردى لا يتحدد فقط بمضمونه الحكائي، ولكن إضافة إلى ذلك بالطريقة التي يقدم بها. لذلك تذهب ميك بال Mieke Bal إلى القول بأن الراوي هو أكثر المفاهيم مركزية في تحليل النصوص السردية، وذلك من خلال هوية الراوي ونمط هذه الهوية المشار إليها في النص، فالراوي هو صاحب هذه الاختيارات الضمنية التي تزود النص بشخصيته المميزة<sup>(٢)</sup>؛ فالسارد أو الراوي هو الذات الفاعلة لهذا التلغظ الذي يمثله كتاب من الكتب... هذا السارد هو الذي يرتب عمليات الوصف؛ فيضع وصفاً قبل آخر، رغم تقدم هذا على ذاك في زمن القصة، والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيراً هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين، أو عن طريق وصف موضوعي<sup>(٣)</sup>.

الراوي - إذن - يتمتع بسلطة لا يتمتع بها أي مكون نصي آخر أو أي أداة سردية أخرى تنتمي إلى سرد من السرد، يصدق هذا التقديم على أشد النصوص إخفاءً للراوي؛ فليس ثم سرد دون سارد يهيمن على مجريات سرده، فأى تلغظ أو تسجيل لذلك التلغظ يقتضي شخصاً يتلغظ به. وحتى حين يقدم نص قصصي مقاطع من حوار صرف، أو حتى مخطوط وجد في زجاجة، أو رسائل منسية أو يوميات، فثم إلى جانب المتكلمين، أو كتاب هذه الرسائل، سلطة راوية أكثر سموً، مسئولة عن الاستشهاد بالحوار أو نسخ ذلك التسجيل المكتوب<sup>(٤)</sup>. وبسبب هذه السلطة لا يدرك القارئ المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً. فثم دائماً إدراك سابق لهذا المتن هو إدراك السارد، أما إدراك القارئ فمرهون في تحولاته بتغير موضوعات السارد واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخيلي<sup>(٥)</sup>.

يعرف البعض الراوي بأنه: ذلك "الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة. ولا يشترط أن يكون الراوي اسماً متعيناً؛ فقد يكفي بأن يقع بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بواسطته الروي"<sup>(٦)</sup>. على أن هذا التعريف لا يتسم بالدقة لأمرين: أولهما - يرتبط بإطلاق صفة الشخصانية دون احتراز بما يوهم بالمساواة بين الشخصية بالمعنى الاجتماعي والنفسى وشخصية الراوي التي هي مكون نصي، أو أداة من أدوات السرد. أما الأمر الثاني - فهو مرتبط بالقول بأن الراوي يستعين بضمير ما، وكأن ثمة اختيارات أمامه يمكنه الاستعانة بها ممثلة في عدد من الضمائر يخطئ البعض في تقسيمها نوعين: الضمير الشخصي First Person، وضمير الغائب Third Person. والواقع أن الراوي لا يستعين إلا بضمير المتكلم، لذلك تقول ميك بال:

"إن مصطلح الراوي بضمير الغائب هو عبث؛ فالراوي لا يكون هو أو هي، وفي أفضل الأحوال يمكن القول بأن الراوي يمكنه أن يروي عن شخص آخر - هو أو هي - وهذا بالطبع يتضمن أن التمييز بين السرد عن طريق الراوي بالضمير الشخصي أو الراوي بضمير الغائب تمييز لا أساس له من الصحة<sup>(٣٧)</sup>، وفيما عدا هذين الأمرين يُقبل تعريف "عبد الله إبراهيم" للراوي. وتحرياً للدقة تُعرف كنعان الراوي بقولها: "أعرف الراوي- على نحو أصغر- كأداة- على الأقل- تروي أو تلتزم بنشاط ما يخدم حاجيات السرد"<sup>(٣٨)</sup>؛ فالراوي أداة سردية كالمرور له والشخصية..... الخ.

والراوي لا يروي فقط، بل يقوم أيضاً بنشاط آخر يخدم حاجيات السرد؛ ذلك النشاط يظهر في نقل حوار عبر الإشارة إلى قائله أو دون إشارة مطلقاً، حين يبرز الحوار باعتباره نتيجة لسرد سابق يظهر شخصين يؤدي بهما الحدث إلى إنشاء حوار، فوق ذلك يستطيع السارد أن يروي حواراً بلغته هو لا بلغة الشخصية، ويسمى الحوار في هذه الحالة "خطاباً حراً غير مباشر" Free Indirect Discourse<sup>(٣٩)</sup>. هذا إضافة إلى الوصف والتأمل، كل ذلك من الأنشطة التي يقوم بها الراوي خدمة لمتطلبات السرد؛ لذلك يميز الشكلائي الروسي توماتشفسكي بين نمطين من السرد: سرد موضوعي Objective Narrative وسرد ذاتي Subjective Narrative. في الأول يكون الراوي مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، وهذا هو الراوي الذي سنمأينه في أرض السواد، أما في الثاني، فإننا نتتبع الحكيم من خلال عيني الراوي متوفرين على تفسير لكل حدث: متى وكيف عرفه الراوي<sup>(٤٠)</sup>.

وبالنظر إلى هذه التحديدات النظرية لمصطلح الراوي وللأنوار التي يمارسها في السرد سنقف على الملامح التطبيقية لدور ذلك الراوي في رواية أرض السواد.

اعتمدت الرواية في تقديم السرد على راوٍ عليهم قادر على سبر أعماق الشخصية؛ ومن ثم معرفة ما يدور بداخلها والتعبير عن أهوائها وأحلامها وطموحاتها، وفي هذا السياق يصبح الراوي < الشخصية؛ لأنه يعرف أكثر مما تعرف هي؛ فهو يعرف الأحداث قبل وقوعها، كما يعرف الأدوار التي تقوم بها الشخصيات في خفاء عن بعضها بعضاً، وهو يقدم لنا معرفة تفوق معرفة الشخصية، ولأن الراوي في هذه الرواية راوٍ عليهم فقد كانت تدخلاته بالتعلق أو بالتعبير عن أحلام ورؤى الشخصيات، أو حكاية أقوالها وما تهجس به نفوسها، كانت تدخلاته كثيرة إلى الحد الذي جعل المؤلف يمرر حكمه وخبراته تجاه الحياة على لسان الراوي من خلال تعليقه على الأحداث أو تقييم شخصية من الشخصيات.

ويُظهر الراوي صعوبة حكم شعب كشمع العراق من خلال سرده لما يعتل في صدر داود باشا وأفكاره، بينما كان يسمح في رحلة الأمانى: "ولأن العيب كبير، كانت تراوده أحلام لا تخلو من غرابة في بعض اللبالي: ماذا لو كان العراق في مكان آخر من هذا العالم، ألم يكن حكمه أيسر؟ وماذا لو كان فيه بشر من طبيعة أخرى، ألم يكن ذلك أسهل؟ هكذا كان يحلم ويتمنى. ويبالغ في بعض الأحيان؛ ليصل إلى مدى حين يعود منه يعود بفرح يشوبه بعض الحزن. إذ يتمنى..."<sup>(٤١)</sup>.

إن قائل عبارة "كانت تراوده أحلام..." هو الراوي القادر على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية من أمانى وأحلام. أما العبارة التي تبدأ بقوله: "ماذا لو كان العراق..." فيمكن عدّها منولوجاً داخلياً تهجس به الشخصية بداخلها. أما الجملة التالية لقوله: "يشوبه بعض الحزن..." فلا تدخل ضمن المنولوج؛ لأنها كلمات الراوي التي تعبر عما يدور بداخل الشخصية دون أدنى إشارة إلى أن المنولوج ينتمي إلى أقوال شخصية داود باشا. الراوي إذن هو الذي يعبر بالكلمات عن الأفكار؛ إذ يقول: "لو أن الشمس في بغداد أرحم وأقل توهجاً، لو أن الأرض لا تتصلح بهذه السرعة أو بهذا المقدار، لو أن الأنهار تفيض في غير هذه الأوقات من السنة، إذ بدل أن تحمل مياه

الفيضان الخير والبركة للزروع التي نمت، تحمل إليها اللعنة والدمار. وتجرف معها كل ما بنته يد الإنسان، لو أن البدو أبعد، ولا يعرفون الطرق المؤدية للمدن، لو أن التاريخ أخف حملاً، ولا يجهض الذهن يحملونه إلى هذه الدرجة، لو أن الذين يعيشون فوق هذه الأرض أقل مذاهباً وأعرافاً والواتاً... لو أن ذلك حصل لما استطاعت إسطنبول أن تبقى وأن تسيطر، أن ترسم وتحكم، ولما استطاع غيرها أن يفكر بالغزو...<sup>(١٧)</sup>. وإذا كان هذا المقتطف يعبر عن هواجس داود باشا وأمانيه، فإن الراوي يؤكد الطبيعة الصعبة لشعب العراق حين يعلق على الأحداث بقوله: "صحيح أن أهل العراق أصعب أقوام الأرض وأكثرهم شراسة وجنوناً"<sup>(١٨)</sup>.

والراوي يقوم بتحديد ملامح الشخصية حين يصفى عليها بعض الملامح التي تضعها في إطار معين، ويعتمد أيضاً في إبراز صورة الشخصية لا على التعليق الخارجي، بل من خلال ما تتلفظ به الشخصية أو بالأحرى ما يسنده الراوي من فعل كلاسي للشخصية: فالراوي يقدم داود باشا على أنه شخصية متدبنة، على العكس من الوالي السابق سعيد باشا، وهو يتمتع بهذه الشخصية الطامحة التي تتسم بالقوة والمهابة، كما لا تخلو من قرة على لفت الانتباه إليها: "رغم أن داود يحب الشعراء ولهم عنده منزلة تفوق غيرهم بكثير إلا أنه لا يحب طريقتهم في التفكير أو التصرف؛ فقد خلق لكي يبني بلداً وينشئ دولة، لا أن يسيطر عليه بيت من الشعر، لا يعرف متى يقتله النسيان من ذاكرة البشر... لا يكتفي بذلك فقط، خلق داود لا لكي يقول أبياتاً من الشعر، وإنما ليقال فيه الشعر؛ خلق لا ليكتب التاريخ، وإنما ليصنعه، وبعد ذلك يأتي المؤرخون ليقولوا: هذا ما صنعه داود، ويبدأون بالكتابة والتعداد إلى أن يتعبوا"<sup>(١٩)</sup>. إن طموح شخصية الوالي يتجاوز ما هو آتٍ ليرسم للمستقبل حدوداً هو وحده القادر على إنشائها؛ ومن ثم هو القادر على تأكيدها في التاريخ.

وقد عني الراوي بإظهار هذا الوالي الذي جيء به من جورجيا، ثم تربى في كنف سليمان باشا الكبير - عني بإظهاره في صورة إنسان يعتد بالدين ويحكم شرع الله ويخاف من الآخرة، لقد تعدد الراوي إظهار هذه الصورة في أحيان كثيرة من الرواية، خاصة إذا أراد أن يقوم بعمل للدين رأي في إقامته أو منعه؛ لذلك يُسند الراوي إلى الوالي قوله: "المهم ألا ينسى الإنسان آخرته، ولا بد أن يتذكر: وراء كل حياة موت، وما يفيد الإنسان إلا ما سعى، والسعي هو الذي يشفع ويوسع القبر ويخفف الحساب ويقود إلى الجنة"<sup>(٢٠)</sup>. هكذا يخاطب داود باشا كاتبه، وهو في حقيقة الأمر يخاطب نفسه إذ يسند له الراوي مثل هذه الأقوال من حين إلى آخر. ولا يقف رسم حدود الشخصية عند ما يتلفظ به داود باشا، وإنما يمتد إلى أبعد من ذلك إلى الطريقة والمكان الذي تعرف فيه داود باشا قبل أن يصبح والياً على فيروز خادمه الذي ينقل إليه عبر كلمات قليلة ما يحدث في السراي؛ فيقدم فيروز - وهنا يصبح هو الراوي- الطريقة التي تعرف بها على داود بقوله: "كنت أوفي نذراً لأمي: أن أسقي العطاش في مسجد سيدنا عبد القادر لمدة ثلاثة أيام، وخلال الأيام الثلاثة كان يصادفني ذلك الشيخ فأقول له: ماء منذور، أتشرب يا سيدي؟ كان يتناول الطاسة ويشرب. في اليوم الثالث صادفته مرتين... وقد شرب في المرتين وقال: ليبارك الله من وفي عهدا وسقي عبدا... كانت يده وهي تمتد إلى الماء تشكر الخالق على نعمه؛ إذ كان يبسط كفه جميعها شكراً وامتناناً، ويقول: إذا جرى الماء بين الناس، إذا لم يحبسه إنسان، بعد أن من به خالق الأكوان، فامة الإسلام بخير ولو بعد حين"<sup>(٢١)</sup>.

ويضع الراوي الرتوش النهائية لصورة الوالي المتدين حين يذكر كيف أنه أصبح يتطرق لمواضيع مرتبطة بسير المتصوفة وشعرائهم، بل تلاوته للأوراد التي جعلته يشعر كأنه بلا وزن ويكاد يطير؛ فقد "أصبح أكثر ميلاً إلى إطالة السهر مع ضيوفه، وللتطرق إلى موضوعات متعددة، بما فيها سير بعض المتصوفة وأشعارهم، أكثر من ذلك شعر الباشا أن صلواته والأوراد التي يرددها

أخذت تُدخل الطمأنينة إلى قلبه، وأنه خلال ذلك يدخل في عالم من النور يجعله خفيفاً يكاد يطير<sup>(١٧)</sup>.

لا يقدم الراوي شخصية داود باشا على أنها شخصية تعتمد بالدين فقط، وإنما يضفي عليها ملامح العالم الوقور الذي يقدر العلم والعلماء، كما يقدمه لنا على أنه شخصية منفتحة على الفن من خلال إعجابه وتقديره للشعر والشعراء، وكيف لا وقد كانت صورة الخليفة في الدولة الإسلامية حتى نهايات العصر العباسي صورة ثرية من حيث علاقتها بالفقه والفلسفة والشعر وغير ذلك من علوم وفنون. لقد قدم الراوي شخصية داود باشا بطريقة تعيد إلى الذاكرة صورة مشرفة لخلفاء الدولة الإسلامية وولاتها في أبهى عصورها. وداود باشا لا ينظر إلى الشعر بما هو فن فحسب، بل ينظر إليه بنظرة نغمية: فهو يقدر فعل الشعر فيمن يسمعه، وكيف أن الشعر خلد ذكر أشخاص بأعينهم وحوادث بعينها؛ لذلك لا يكون غريباً أن يقول، وهو يحرض شعراء بغداد على القول: "من كان ليذكر كافور لولا المتنبي؟ ومن هو المعتمد لولا أبو تمام؟..." في حالات معينة الشاعر هو الذي يعطي للموقعة الحربية أهميتها، يجعل الناس يتذكرونها ويتحدثون عنها بعد مرور مئات السنين، حتى لو زال مكانها، أو لا أحد يعرف موقعها؛ لأن الشعر يبقى وغيره يزول<sup>(١٨)</sup>.

ولم يكن عداء داود باشا للبدو قائماً على مناوئتهم للحكم والرغبة في تقويضه وعدم سداد ما ينبغي أن يقوموا بسداده من ديون أو ضرائب؛ كان عداؤه لهم مبنياً على معرفة دقيقة بأعماق البدو ورغباتهم الشريرة في الهدم والتحطيم؛ فهم من وجهة نظرهم ومن وجهة نظر الراوي بداهة - "ماكرون كاللعالب: حين لا يستطيعون مواجهة القوة التي تقابلهم يُبدون الندم والطيبة والوداعة، ويقسمون أغلظ الأيمان أن لا يعودوا للعصيان مرة ثانية، ولا تستغفروا إذا رأيتم بعضهم يرمي عقاله ويبكي طالباً العفو والمغفرة... لكن إذا تمكنوا مرة أخرى ينمون أقوالهم وأيمانهم وكل الوعود التي أعطوها ويتحولون إلى وحوش: يقتلون وينهبون ويدمرون كل ما يصادفهم"<sup>(١٩)</sup>؛ فالبدو الذين يعلنون العصيان من حين إلى آخر هم أعداء للاستقرار والمدنية تمثل أرواحهم بالرغبة الدائمة في حياة همجية لا تعني بتماسك الدولة أو قوتها، وهم فوق ذلك لديهم قدرة فائقة على الخيانة.

وكما قدم الراوي عداءً مبرراً قائماً على تقدير صحيح ودراسة دقيقة بأحوال البدو وطرائق تفكيرهم، فإن عداء داود باشا لرجال البليوز (القنصلية البريطانية) مبني أيضاً على معرفته بقدرتهم على التآمر ورغبتهم في تدجين الوالي حتى تكون أفعاله وطريقته حكمه ملائمة لرغباتهم، وبالتالي للرغبات الخاصة بالملكة البريطانية، ومن ثم يجعل الوالي عيوناً على القنصل وعلى من يتصل به من رجال السراي، وهذا هو ما جعله يكشف المؤامرة التي اشترك فيها سيد عليوي قائد الجيوش مع ريتش القنصل الإنجليزي من خلال روجينا أداة الاتصال بينهما، لكن الوالي يظن سريماً إلى المؤامرة لتصبح أدوات الاتصال هي شاهد الإثبات على خيانة عليوي؛ ومن ثم يتم إعدامه من جراء خيانتة. وإذا كان إعدام سيد عليوي قد شفى غليل الباشا بعد أن تيقن من رغبة سيد عليوي في قلب الحكم والاستيلاء على السلطة، فقد شفى إعدامه أيضاً غليل قاطني حي صوب الكرخ ورواد قهوة الشط؛ إذ ثبت أن سيد عليوي نفسه هو الذي أمر بقتل بدري ابن الحاج صالح العلوي بدري الذي كان المرافق الأول للباشا، غير أنه أمر بنقله إلى الجنوب ضمن من انتقل مع سيد عليوي بقصد طاهر هو السيطرة على البدو والقبائل هناك، وبقصد خفي هو معاقبة بدري بسبب زيارته بيت روجينا. وفي الجنوب يدعى بدري للدخول ضمن التشكيل للمناوئ لحكم الباشا، لكنه يرفض، وذلك قبل زفاف عروسه زكية ووصولها إلى حيث يمضي بدري خدمته، فيأمر سيد عليوي بقتله ليتحول العرس إلى جنازة يفقد فيها والد بدري والدته وعروسه وشدهم جميعاً لما وجدوه مسجى

في دماثة؛ فوضعه فوق السرير الذي أعد للزفاف ثم قاموا بدفنه، وعادت الأسرة لا تملك إلا شجونها وهذيانها بموت الابن الذي كان مفخرة أبناء حي صوب الكرخ.

لقد أتى قتل سيد عليوي قائد الجيوش عقاباً لأمرين: الخيانة، وقتل بدري. وهنا يضطلع الراوي برواية الكيفية التي أشيع بها خبر قتل سيد عليوي الذي كان خبراً سيئاً بالنسبة للقنصل وخبراً مريحاً لأهل بدري: "ولما كان هذان الطرفان (يقصد القنصل وكرمنشاه) - وإن بتوقيت مختلف - قد أمضهما الأسى لإعدام الآغا، فإن رجال الباشا لم يتأخروا في نشر الخبر في الأسواق والمقاهي، وكانت زيارة خلف إلى بيت الحاج صالح العلوي، ثم إلى قهوة الشط، وما أبلغه للأسرة، ثم الذي قاله أمام الكثيرين في القهوة، تأكيداً لنهاية الآغا، والذي كان وراء مقتل بدري، وقد اعترف بذلك الرجل الذي يعتمد عليه، وقريبه، غائب المحمود؛ إذ أقر أمام الباشا أن الآغا هو الذي أصدر الأمر بقتل بدري، وقد نفذ القتل اثنان من رجال الحماية، ولكي لا يعرف أحد، وليطوي الموضوع نهائياً، استدعى الآغا هذين العنصرين، وبعد أن أثنى عليهما وامتنح شجاعتهما، وعد أن يكافئهما. وما إن أدارا ظهريهما، بعد أن أديا التحية، حتى سحب الآغا مسدسه وأطلق أربع أو خمس طلقات أردتهما قتيلين، وقال بتشف، وهو ينفخ فوهة المسدس: اقطع رأس تموت خبر<sup>(٢٠)</sup>

بعد أن يقتل الوالي سيد عليوي آغا يصبح أمام رجاله وكذلك أمام ناس الولاية مثلاً لتطبيق العدل، لكنه يصبح أمام البليوز والياً مختلفاً عن الولاة السابقين عليه؛ إذ يرفض داود باشا الانصياع إلى رغبات القنصل، ويزداد الأمر تازماً حين يقرر داود معاملة تجار البليوز من حيث الضرائب والرسوم المقررة عليهم، كما يتم التعامل مع غيرهم من التجار. وهنا تشتد ملامح الأزمة بين السراي والبليوز لتنتهي بخروج ريتش القنصل الإنجليزي من العراق بعد أن يقرر قطع التعامل مع الوالي، وما إن يبدأ القنصل بالخروج من بغداد حتى يفرح البسطاء من الناس الذين ينظرون دائماً إلى البليوز ورجاله بحزن وتوجس شديدين.

وإذا كان السارد (الراوي) قد رسم ملامح شخصية الوالي والشخصيات الأقل منه أهمية بجودة ودقة شديتين، فقد رسم ملامح شخصيات السواد - أي الجمهور من الناس - بالدقة والجودة ذاتهما، وهنا يظهر السارد العديد من الشخصيات البسيطة؛ ليعبر من خلالها عن عشق المؤلف لأرض السواد ولشخصيات هذه الأرض.

إن مجمل الصفات التي قدمها السارد لرواد "قهوة الشط" وقاطني حي صوب الكرخ تُهيئ السرد للحديث عن شخصيات بسيطة ومعبرة عن وجدان الإنسان العراقي، وخاصة أهل بغداد: فهم إذا حلت مصيبة بأحدهم فإنهم يصبحون أسرة واحدة، وهذا بعينه هو ما حدث بداية من وقوع "بدري" في حب نجمة وانتهاءً بقتله. فهذا هو بدري يقص على سيفو كيف أنه أغرم بالراقصة نجمة التي أحبت مع غيرها الحفل الذي أقامه سيد عليوي بمناسبة النصر، ويعجب سيفو من أمر بدري؛ إذ كيف يقع في حب امرأة من هذا النوع؛ وتمر الأحداث فيكتشف بدري أن نجمة لا تعدو أن تكون امرأة تعطي نفسها بيسر إلى من يطلبها؛ فيراها بعد أن انتقلت إلى طلعت باقة في بيته الذي اتخذهُ أثناء توجهِه قوات الجيش ومعهم سيد عليوي آغا إلى الجنوب، وما إن قتلت نجمة حتى عاد بدري في إحدى إجازاته وقد قرر الزواج، هنا يجتمع رواد قهوة الشط، وتبدأ أم بدري في زيارة من يمكن أن تجد عندهم عروساً لابنها، وهنا تظهر ملامح طقوس الزواج: حيث تتبارى أمهات اللقيطات التي يتوقع أن يقع اختيار أم بدري على إحداهن في إظهار مفاتن بناتهن ونظافة بيوتهن، إلى أن يقع اختيار أم قدوري والدة بدري على زكية. وفي طقس احتفالي تزور أم زكية وابنتها بيت أم قدوري ليتعرف العريس على عروسه، وفي أثناء ذلك يتبارى أصبغاء بدري ورواد قهوة الشط في تقديم الخدمات، خاصة الأسطى إسماعيل حلاق الحي وسيفو والأسطى

عواد وحسون وغيرهم، ثم ما إن يقتل بدري في الجنوب حتى يلتفت أولئك الأشخاص حول والده الحاج صالح العلو حاملين هم ضعفه وشحوبه واعتزاله عن الناس. وهنا يظهر تماسك أهل حي صوب الكرخ، حيث يتحول الحزن على بدري إلى حزن عام يلف كل وجوه من عرفه من أبناء الحي، هكذا يواجهون أحزانهم كما يواجهون أفراحهم.

ومع تقدم الأحداث، خاصة في الجزء الثاني من الرواية، يصبح أهل صوب الكرخ هم مدار الحكيم، لتظهر لهجة أهل العراق على السنة شخص الرواية في حواراتهم. وقد مثلت هذه اللهجة قدراً من الصعوبة في فهم ما يقال، لكن ذلك القدر سريعاً ما يتبدل مع اعتياد هذه اللهجة التي يستطيع القارئ أن يفك مغاليقها مع تطور السرد وتوالي الحوارات بين الشخصيات. واستطاع عبدالرحمن منيف أن يجسد نزعة النزق المرتبطة بملغظات أهل العراق: يظهر ذلك من خلال الحوارات التي تدور بين ناس صوب الكرخ، خاصة سيفو سقاء الحي الذي تحول مع مضي السرد قدماً إلى مهمة أخرى هي الاعتناء بالحاج صالح العلو ومشاركة ذنون الفنان الملقب في صناعة التماثيل، من ذلك النزق الذي تم التعبير عنه كثيراً في حوارات الشخصيات ما قاله سيفو وما رد به ذنون في حديثهما عن فيضان النهر وما خلفه من دمار في العام الماضي، يقول سيفو: "الله يمتحن عباد، لكن ما أدري ليش شاد ويا أهل العراق، وكأنهم أولاد الضرة فشئو القصة، ما تفهموني... قال ذنون كأنه يكلم نفسه: - هذا مو من البأرحة ويوم، هذا من أيام نوح وطوفانه الأول، وسبحانه واقع بينا بق، ولا بد تكون له معنى سالفة... على كيفك أبو عمر، رد الأسطى عواد، لأنه سبحانه ما يسوي فد شي إلا بيه حكمة وله غاية، ومثل ما قالوا من قبل: المصيبة اللي ما تكسر تقوي، فيجوز سبحانه وتعالى يريد يمتحن أهل العراق، يختبرهم شقد يتحملون، وبعد ما يتأكد يجازيهم. قال سيفو بحدّة- يا أبو نجم: كثر الدق يملك اللحيم، وخاف سبحانه وتعالى راج زايد، والناس ما عاد بيها حيل"<sup>(١١)</sup>.

لا يقدم الحوار الذي أسنده الراوي إلى شخصيات الحكيم لهجة أهل العراق فحسب، وإنما يمارس الحوار وظيفة ثانية تظهر بوضوح عندما يسند الراوي حواراً طويلاً يحمل في طياته تأملات هذه الشخصية أو تلك، وكذلك مواقفها تجاه الحياة. ولا شك أن مثل هذه التأملات إذا أُريد لها أن تظهر على لسان الشخصيات أن تطول مساحة الكلام الذي تتلفظ به الشخصية؛ حتى يصبح قادراً على حمل هذه التأملات، وقد ظهرت هذه الخصيصة في كلام ذنون على وجه التحديد، فهو المثقف الذي يمتلئ بيته بالكتب وبلغات مختلفة، وهو أيضاً الذي يلجأ إليه الأسطى إسماعيل كي يقرأ الرسالة التي وصلت إلى حسون، وقد كتبت بلغة اختلفوا في تمييزها، ولأن ذنون هو المثقف الذي يهتم بالفن فإن لغته تمتلئ بالدلالات: من ذلك ما علق به عندما سمع عن التردد المرضي لزيّنب كوشان على السراي أملاً في حل مشكلتها المتمثلة في استرداد أملاكها من سيد عليوي آغا، فيعلق ذنون على عبثية سلوك الإنسان على الأرض، وكيف أن الحيوانات الأقل منه تتعلم وتتمتع بذكاء أوفر من ذكاء الإنسان: "الطيور والحيوانات، وكل المخلوقات، عدا الإنسان، تدافع عن صغارها والأمكنة التي تبات فيها، ولا يهمها بعد ذلك شيء آخر. أما الإنسان فإنه ينسى في أحيان كثيرة صغاره، وبيته، ويدافع عن شيء يتوهم أنه له، المال، لكن هذا الشيء أكبر من الإنسان وأقوى منه، وهو الذي يحكم الإنسان، في الوقت الذي يتوهم الإنسان أنه الحاكم. ولا تظهر الحقيقة إلا لحظة الموت. يترك الإنسان كل شيء ويمضي. ولا يعرف ماذا سيحصل بهذا الذي تركه، لكنه يذهب إلى آخر، وهذا الآخر يبدأ اللعبة ذاتها؛ لينتهي إلى النتيجة ذاتها. لذلك فإن كل المخلوقات تتعلم، وتصبح أكثر حكمة إلا الإنسان، الذي ولد من العماء والطين. وبعد رحلة من المشقة والعذاب، سيذهب إلى العماء والطين مرة أخرى. وما يقال عن ذكاء الإنسان، بالمقارنة بالمخلوقات الأخرى، مجرد وهم اخترعه الإنسان، ويحاول أن يقطع نفسه به؛ لذلك فإن حماقات

الذين ولدوا قبل فترة طويلة انتقلت إلى الأجيال اللاحقة، وهذه الحماقات تزيد وتتكاثر لتصبح في النهاية قيوداً على هذا الإنسان، في الوقت الذي تصبح الحيوانات أكثر حيوية، وأكثر قدرة على التحرك والتمتع بالحياة<sup>(٣٣)</sup>.

ومن الواضح في هذا الكلام الذي قاله ذنون الحاج صالح أنه لم ينطق بلهجة أهل العراق، بل قيل بعربية فصيحة، ونظن أن السبب في ذلك هو أن مثل هذا التأمل لا يخص الشخصية فقط، بل تم تمريره خلال الشخصية ليعبر عن أفكار المؤلف في مثل هذه المناسبة، فكان الهم الأكبر هو إنجاز المعنى الذي يرغب المؤلف في الوصول إليه؛ لذلك لم يعتن باللهجة التي يتحدث بها عادة ذنون مع أهل صوب الكرخ أو رواد قهوة الشط.

## ٢- الفضاء السردى في أرض السواد

يعد مصطلح الفضاء Space من المصطلحات الجديدة نسبياً على حقل التحليل السردى. وقد أثرت ترجمة هذا المصطلح بالفضاء لأمرين: أولهما - هو شيوع هذه الترجمة في الكتابات النظرية التي عُنيت بتحليل المكان Place، ومن ثم فلم نجد أهمية في البحث عن ترجمة بديلة، حتى لا تزداد فوضى ترجمة المصطلح. أما الثاني - فيرتبط بتلك الترجمة التي اقترحها عبد الله مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية"<sup>(٣٤)</sup>؛ حيث ترجم مصطلح Space بالحيز، وفي ذلك مخالفة واضحة لمفهوم المصطلح الذي ينزع عن السكون إلى الحركة من جهة، كما ينزع عن المساواة مع مصطلح آخر أكثر شيوعاً هو المكان Place الذي يعمل بوصفه إطاراً ساكناً للحادثة، ويمكن الوقوف عليه باعتباره "نيكورا" يوظف الفعل السردى ككلمة حيز لا تشير مفهوماً لما يتمتع به الفضاء Space من سمات أكثر عمومية وحركية عما يتمتع به المكان؛ إذ تشير هذه الكلمة إلى التاثير بشكل واضح.

ومن المفيد في هذا الموضع أن أشير - كما أشار إلى الأمر نفسه عبد الله مرتاض وغيره من الباحثين - إلى أن القراءات النقدية العربية التي عُنيت بالجانب التطبيقي على التخييل السردى لم تعالج هذا المصطلح Space ضمن إجراءاتها التحليلية، هذا إضافة إلى أننا لم نجد تقدمه نظرية لفتح آفاق هذا المصطلح في الكتابات العربية إلا تلك التقدمة التي ناورت التطبيق أحياناً عند حميد لحمداني في كتابه "بنية النص السردى"<sup>(٣٥)</sup>، ثم تلك المساهمة النظرية والتطبيقية التي قدمها حسن بحراوي ضمن كتابه المعنون بـ "بنية الشكل الروائي"؛ حيث خصص الباب الأول من الكتاب لدراسة المكان والفضاء<sup>(٣٦)</sup>. وفيما عدا هاتين المساهمتين لم ننع على مؤلف عالٍ هذا المصطلح في الكتابات العربية ضمن تحليله للخطاب السردى حديثاً كان أم قديماً.

يعرف جيرالد برنس الفضاء Space بقوله: "هو المكان أو الأماكن التي تقدم فيها الأحداث والمواقف والمراحل السردية التي تجري... ومن الممكن أن يلعب الفضاء دوراً مهماً في السرد؛ فملاحم المكان وكذلك الروابط بين الأماكن التي تذكر يمكن استنباط دلالة لها، كما تعمل بنائياً كموضوع سردي قابل للتحليل أو كأداة من أدوات بناء الشخصية"<sup>(٣٧)</sup>. على أن هذا التعريف السريع والموجز جداً للفضاء لا يوضح أيدينا على فروق واضحة تميز المكان بوصفه مكوناً سردياً يشار إليه في المتن الحكائي، والفضاء باعتباره مكوناً نصياً يمكن رصده بداخل الخطاب السردى، ومن ثم يفهم الفضاء في تعريف برنس على أنه الحيز المكاني، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافى؛ حيث يقدم دائماً حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن<sup>(٣٨)</sup>. إن الفضاء الذي درسه نقاد الشعر ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة، ولكن هو أيضاً أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة.

نفسها... وتفسير ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معاً<sup>(٣٨)</sup>.

ومحاولاً أن يفرد مقدمة نظرية للتعريف بالمكان والفضاء، يميز حميد لحمداني بين أربعة تصورات عن الفضاء الحكائي: الأول ينظر إلى الفضاء بوصفه معادلاً للمكان، والفضاء هنا يطلق عليه الفضاء الجغرافي. أما التصور الثاني فيسميه الفضاء النفسي وهو لا يقصد به الفضاء في الخطاب السردى، بل هو اشتغال الكتابة على فضاء الصفحة، وهذا التصور - فيما أظن - لا يرتبط بالفضاء المقدم في الخطاب السردى الذي يمكن أن يستدل عليه من خلال معاينة الأماكن في المتن، ومن ثم فالفضاء النفسي عند لحمداني يعاين أشكال الكتابة من حيث هي أفقية أو عمودية، كما يعالج أموراً مثل التأطير ومساحة البياض في الصفحة والواح الكتابة.. الخ. أما التصور الثالث عن الفضاء - كما يقدمه حميد لحمداني - فهو الفضاء الدلالي، وهو فضاء ينتج عن قراءة الصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية تفيد في تحليل النص السردى، وهو في ذلك يعتمد على جبرار جينت الذي يرى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادراً؛ فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، فهو لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتمدد؛ إذ يمكن لكلمة واحدة مثلاً أن تحمل معنيين: تقول البلاغة عن أحدهما إنه حقيقي، وعن الآخر إنه مجازي. هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي؛ هذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب. أما التصور الأخير الذي يقدمه حميد لحمداني فيعابن الفضاء بوصفه منظوراً أو رؤية، معتمداً في ذلك على مفهوم الفضاء النفسي عند جوليا كريستيفا، وهو الذي يقوم على اكتشاف الموقع الإدراكي للراوي؛ ذلك الموقع الذي يقوم من خلاله الراوي بالهيمنة على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح<sup>(٣٩)</sup>. غير أن التصورين الأخيرين للفضاء يصعب إدراجهما ضمن مباحث التحليل السردى؛ إذ اتخذنا تسمية "الفضاء" دون أن يدلا على مساحة مكانية ترتبط بالسرد أو بما يقدمه من تخييلات تتأسس في المكان أو الفضاء السردى. وبكثير من الدقة والوضوح تذهب ميك بال في تعريفها للمكان في تناظره مع الفضاء إلى أن المكان يرتبط دائماً بتحليلنا للفتن الحكائي Fabula أو القصة كما يتصور أنها قد وقعت، بينما يرتبط فهم الفضاء بتحليلنا للقصة Story أو الخطاب / أو المبنى الحكائي Sujet. ومن ثم فإن مصطلح المكان "يشير إلى الحيز أو الإطار المكاني الذي يتموقع فيه الممثلون، وكذلك الأحداث التي وقعت، وقد كان ينظر إلى التناقضات بين المواقع والخطوط المحددة لها على أنها وسائل سائدة تساعد في إلقاء الضوء على المتن الحكائي من حيث تحديده وأهميته في تحليل الخطاب. إن مفهوم المكان متعلق بالأبعاد الفيزيائية التي يمكن قياسها حسابياً... وبطبيعة الحال لا توجد في القصص المكتوبة أماكن بالفعل كما هي موجودة في الواقع، ولكن قدرتنا التخيلية تُعلمنا أننا محتوى عليها في المتن الحكائي"<sup>(٤٠)</sup>.

ولأننا بصدد تحليل الخطاب الحكائي في رواية أرض السواد، فإن العنصر السردى الذي سنقوم بتحليله هو الفضاء وليس المكان، ولا يحتفل الراوي بالأماكن من خلال وقوفه بالوصف عليها، فالراوي يقدم لنا فضاءات حكاية منها: فضاء المقهى وفضاء الشوارع وفضاء الحي وفضاء النهر، وهي جميعاً فضاءات؛ لأنه يقدمها وقد امتلأت بحركة الشخصيات داخل هذه الفضاءات. يعبر السارد عن أرض السواد من خلال وصفه للعديد من الأماكن وما يتناوب عليها من طقس يرتبط بفصول السنة والفيضان، وقد أجاد الراوي إجادة كبيرة عندما كان يتوقف بالوصف عند ملامح المكان الذي يتأكد في الذاكرة بسبب فعل الشخصيات وأمزجتها المختلفة في هذه الأماكن؛ لذلك كان مصطلح الفضاء هو الأكثر دقة للتعبير عن الأماكن في علاقتها بالشخصيات، ومن ثم يأتي وصف المكان مرتبطاً دائماً بمن يعيشون فيه؛ لذلك يأتي وصف السارد لقهوة الشط -



ذلك المكان الذي تدور فيه أحداث كثيرة مرتبطة بمن يعيشون في حي صوب الكرخ: "قهوة الشط ليست كأية قهوة أخرى في بغداد: كبيرة متدرجة، وبالغة البساطة والكثافة معاً. وإذا كانت مقاهي الأطراف تماثلها ببعض هذه الصفات؛ فإن ما يميزها عن غيرها الاتساع، ثم إنها دائمة التغير من حيث المزاج، تماماً كماء النهر. عدا عن أن فيها أركاناً وزوايا قوية ثابتة ليس بالجدران التي تنهض عليها، وإنما بالبشر الذين يحتلونهم، وبشكلون جزءاً من ملامحها؛ الأمر الذي يعطيها تميزاً إضافياً"<sup>(٣١)</sup>.

إن زوايا المقهى قوية ثابتة ليس بالجدران، وإنما بالبشر الذين يحتلونهم؛ لا ينفصل المكان عن أفعال الشخصيات التي تشكل جزءاً من ملامح المكان؛ لذلك لا يظهر وصف المكان مقاطع سردية وصفية تتعامل مع المكان بوصفه "ديكوراً" مكملًا لعملية السرد، وإنما يظهر المكان باعتباره جزءاً لا يتجزأ من تكوين الشخصيات وما تقوم به من أحداث أو مواقف؛ لذلك يأتي الكلام عن قهوة الشط في مقطع آخر من الرواية، لا ليصف ملامح المكان الثابتة من حيث البناء أو الارتفاع أو وضعية الموائد داخل المقهى: "قهوة الشط عالم آخر وحياة مختلفة: مقدار كبير من الكلام، والذي يتخلله الاختلاف، ومقدار أكبر من الأحلام والغضب. ثم هناك مقدار من الجنون. أما أعداد البشر الذين يؤمّنون القهوة، وفي أغلب الأوقات، في النهار كله ومعظم ساعات الليل، فإنها تكبر وتقل تبعاً لمزاج المدينة وما يقع فيها من أحداث"<sup>(٣٢)</sup>. الغضاء - إذن - هو المكان حلاًماً يحل فيه الزمن من خلال أفعال الشخصية؛ لذلك فإن فضاء المقهى فضاء ثري بكمية من يرتادونه من بشر يعيشون في صوب الكرخ.

وإذا أتى كلام السارد عن صوب الكرخ فهو يقدم مقارنة بينه وبين حي صوب الرصافة؛ ليقدم لنا حيين متقابلين: أحدهما غني له سمات جمالية وفنية ترتبط بمن يعيشون فيه، والثاني فقير، لكنه لا يخلو من سمات جمال ترتبط أيضاً بمن يعيشون فيه: "إذا كان صوب الرصافة يفخر باتساعه، وجمال أكثر أحيائه، ووجود السراي والوالي، وبذلك الكم الكبير من أصحاب المقامات والأولياء، والسوق التجاري الكبير، فإن صوب الكرخ لا يشعر بالفقاسة أو النقص، كما لا يشعر بالخوف. صحيح أن قبور الأولياء الذين يرقدون في هذا الصوب لا تحمل زينة، وقد تبدو فقيرة، لكن الأهمية، كما يقول الكرخيون، لا تحددها الحجارة، ولا تقاس بارتفاع الأضرحة، أو كميات الشموع والبخور، إنها تتحدد بمقدار ما تتركه في النفس من أثر، وما تولده في الذاكرة من حنين وأحلام"<sup>(٣٣)</sup>.

إن هذه المقارنة السريعة لا تعبر عن ملامح مكانية تميز كل حي عن الآخر بقدر ما تعبر عن طريقتين في العيش، مفهومين للحياة: مفهوم يرتبط بالحي الغني وحياة قاطنيه، ومفهوم يرتبط بعبق وبساطة الحي الفقير وما يثبته في الذاكرة من حنين وأحلام.

وببساطة أيضاً يكتشف القارئ ميل السارد وحنينه لحي صوب الكرخ؛ حي الناس البسطاء. وإن بدأ الكلام عن أحد الحيين فإنه مرتبط بأهل الحي لا بملامحه المكانية. "ما يفخر به أهل الكرخ الروابط التي تجمعهم؛ إذ رغم الكثير من النكد والمنغصات الصغيرة التي تقع كل يوم، وتجعلهم يثورون ويشتمون، ويقسم الواحد منهم ألا يقول لخصمه المرحباً، إلا أنه في اليوم التالي ينسى، أو يتظاهر بالنسيان، مع تصميم أكيد؛ مشغوع بأيمان غليظة في أغلب الأحيان، أن لا يعود إلى مثل هذه الحماقات مرة أخرى، أما إذا واجه الناس المصاعب، وهجمت التحديات، فإنهم يشعرون وكأنهم أسرة واحدة، شخص واحد، وأي أذى يصيب أحدهم يصيب الجميع"<sup>(٣٤)</sup>.

وبهذه الطريقة في السرد عن المكان أو الغضاء - إذا صح التعبير - ينتقل الكلام إلى سرد عن شخوص أهل الكرخ أو أهل الرصافة، ولأن أهل الكرخ هم البسطاء من الناس الذين يحتلون معظم ما ورد في الرواية من أحداث فاهتمام السارد برصد ملامح هذه الكتلة النوعية من ناس بغداد يأخذ

حده، خاصة في الجزء الثاني من الرواية، وهنا يقل سرد الأحداث الخاصة بالسراي أو الوالي ومن يعملون في السراي، لينفتح باب من السرد عن شخصيات صوب الكرخ وخاصة رواد "قهوة الشط": "ومثل عاداتهم أهل صوب الكرخ، خاصة رواد قهوة الشط يتأثرون بسرعة: يحزنون، يرقون، يتسامحون، ويبالغون بالشجاعة والكرم، وعن ذلك تروى القصص. لكنهم وبنفس السرعة، ينقلبون إلى حالة من الجلافة والخشونة، وينسون ما عاهدوا أنفسهم عليه، حتى ليظن من يرقب تصرفاتهم، ويتابع أفعالهم، أن داخل جلد كل واحد منهم أنفراً وأرواحاً عديدة، قد تزيد على أيام الأسبوع"<sup>٣٥</sup>.

وهكذا يتسع السرد بعد أن وقف على فضاءات كثيرة لظهور الكثير من شخوص العالم المحكي، وقد مثلنا لطريقة الروي في تحديد ملامح الشخصية.

وقبل الانتهاء من هذه القراءة أشير سريعاً إلى تلك المقاطع الشعرية التي صدر بها عبدالرحمن منيف روايته المطولة "أرض السواد"، وهي مقاطع تنتمي لحضارات نشأت ثم بادت ثم نشأ غيرها فوق أرض العراق، وقد أثبت هذه المقاطع الشعرية في توالٍ يشير بوضوح إلى أن هذه المنطقة من الأرض موعودة منذ حضارتها المبكرة بقيام أنماط من السلطة والثقافة والعيش وانهارها، ما إن يسقط أحدها حتى يبرز نمط جديد يحمل في أعطافه ملامح حضارة جديدة تهب فتية؛ ليستعيد العراق بهائه وقوته يوماً بعد يوم.

وقد كتبت هذه الرواية في الفترة من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩؛ أي بعد القصف الأمريكي الأول للعراق ١٩٩١، ومن ثم فإن هذه المقاطع الشعرية التي تصدرت الرواية تؤكد أن هذه الحرب التي تهدمت بها ملامح العراق ليست هي النهاية، ولكن العراق بأرضه وشعبه لا محالة سيقوم فتياً أقوى من ذي قبل؛ فتاريخ العراق تاريخ حروب وقيام حضارات وانهارها، وبعد كل كبوة تظهر في الأفق قيامة جديدة وقوية.

وتأكيداً لذلك التصور الذي ظهر من خلال الأشعار التي صدر بها منيف روايته تعزف مقدمة الرواية على هذا التصور: حيث تبدأ الرواية بمشهد موت سليمان باشا الكبير في الثلث الأخير من فترة الخلافة العثمانية؛ إذ يجمع أبناءه وأصهاره حوله يوصيهم وصيته الأخيرة، ثم ما تلبث الأحداث أن تمر حتى يدخل أفراد هذه الأسرة في صراع دموي على احتلال السلطة، ويعم الفساد، حتى يقتل سعيد باشا الحكم في العراق؛ فيزداد الفساد لا على مستوى السلطة فقط، وإنما على مستوى حياة شعب العراق؛ فترتفع الأسعار، وينتشر الفقر، ويعم الهرج، خاصة مع الفيضان الذي يدمر كل ما يقف أمامه، ويحدث كل ذلك نتيجة لاستتراق سعيد باشا في ملذاته الشاذة والمحرمة، ليضرب داود باشا حصاراً على بغداد وعلى القلعة؛ ليستقر له الحكم بعد دخول بغداد وقتل سعيد باشا، ويتم القضاء على أوجه الفساد ليبدأ عصر جديد من عصور العراق الأرض والناس.

الهوامش:

١- حميد لخماني: بنية النص السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١: ص ٤٦، ٤٥.  
2-Bal, Mieke. Narratology, Trans, Christine Van Boheem: University of Toronto Press, 1985, P 120.

٣- تزفيتان تودروف: مقولات السرد العربي، ت: الحمين سرحان، فؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد الكتاب، ١٩٩٢: ص ٦٤.

4-Rimmon. Kenan, Shlomith: Narrative fiction, Methuen, London and New York, 1983, p 90.

٥ - بوطيب عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، عالم الفكر، مج ٢١، ٤٤، ١٩٩٣: ص ٣٩.  
6-Bal, Mieke, op, cit, p 121.

٩- حميد لحمداني : بنية النص السردى، مرجع سابق: ص ٤٦.

10-Prince , Gerald , op, cit, p 65.

١١- المرجع السابق: ص ٦٥.

١٢- عبد الرحمن منيف: أرض السواد، رواية: ج ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، ١٩٩٩: ص ٣٠٩.

١٣- أرض السواد، ج ١: ص ٣٠٩، ٣١٠.

١٤- أرض السواد، ج ١: ص ١٦٩.

١٥- أرض السواد، ج ١: ص ٢٣٧.

١٦- أرض السواد، ج ١: ص ٣١٨.

١٧- أرض السواد، ج ١: ص ٣٢٤.

١٨- أرض السواد، ج ٣: ص ٨.

١٩- أرض السواد، ج ١: ص ٢٨٧.

٢٠- أرض السواد، ج ١: ص ٢٨٨.

٢١- أرض السواد، ج ١: ص ٢٨٨.

٢٢- أرض السواد، ج ١: ص ٢٨٩.

٢٣- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة، ٢٤٠ ع، الكويت، ١٩٩٨.

٢٤- حميد لحمداني : بنية النص السردى: ص ٥٣: ص ٧٢.

٢٥- حسن بحرلوي : بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت - المغرب، ١٩٩٠.

26-Prince , Gerald , op, cit, p 80.

٢٧- حميد لحمداني : بنية النص السردى: ص ٥٣.

٢٨- حسن بحرلوي : بنية الشكل الروائى: ص ٢٨ ص ٢٩.

٢٩- حميد لحمداني : بنية النص السردى: ص ٥٣ ص ٦٢.

٣٠- المرجع السابق: ص ٦٢.

٣١- أرض السواد، ج ٢: ص ١٦٤.

٣٢- أرض السواد، ج ٣: ص ٢٦٠.

٣٣- أرض السواد، ج ٣: ص ١٥.

٣٤- أرض السواد، ج ١: ص ١٨٧.

٣٥- أرض السواد، ج ٣: ص ١٨٣.

# النقد التطبيقي



# الأبوة الذكورية والسرد التفسيري تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ

ف

عبدالله إبراهيم

## ١. مدخل

اختلف حول التجربة السردية لنجيب محفوظ، وتضاربت الآراء النقدية حولها، ففيما يراه كثيرون المدسّن الحقيقي لشرعية الرواية في الأدب العربي الحديث، يراه آخرون السد الذي حال طويلا دون تجديدها، ودون شيوع الأنبئة السردية والأسلوبية الجديدة فيها، وطالما نُظر إلى الرواية العربية بابتذال ودونية قبله، فيما تبوّأت بعده مكانة كبيرة إلى درجة ذهب فيها معظم النقاد إلى أنها ديوان العرب في العصر الحديث، ولمحفوظ الدور الأول في انتزاع تلك الشرعية. نشر محفوظ أولى رواياته في عام ١٩٣٩، ومرّت تجربته بمراحل متنوعة من ناحية الموضوعات، وطرائق التمثيل السردية: تاريخية، وواقعية، ورمزية، وملحمية. وهي مراحل تداخلت فيما بينها، وفي كثير من الأحيان تفاعلت موضوعاتها، وأبنيتها السردية. والدلالية، والأسلوبية، وهو روائي دائم التحول والتجدّد. وما كتب عنه يشكل مكتبة كبيرة تتكون من آلاف المقالات، والبحوث، والكتب باللغة العربية وباللغات الحية الأخرى، ولعلّ أهم الظواهر المهيمنة في تجربته الروائية: تمثيل قيم الأبوة والذكورة، وتلازمهما، وهو موضوع ظلّ محفوظ يطرّقه، ويوظفه في رواياته، فبلغ به درجة لافتة للنظر في رواية "الثلاثية"، ثم هيم في رواية "أولاد حارتنا" وكرّست الأبوة بصورة نهائية في رواية "ملحمة الحرافيش".

احترافه محفوظ بموضوع الأبوة القائمة على مفهوم الذكورة، وتثبيت قيمها الصارمة يعتبر أحد المرتكزات الأساسية لتجربته السردية، وترافق التعبير عن هذا المفهوم مع تماسك البناء السردية العام للروايات التي قامت بتمثيل هذا المفهوم، فتمتص تضافر لا يخفى بين سيادة مفهوم الأبوة الذكورية والبناء السردية التقليدي في رواياته، ولكن ينبغي الاحتراز من الوصول إلى نتيجة نهائية ومطلقة في هذا الموضوع، فذلك إنما يمثل حقبة من حقبة تلك التجربة الطويلة، إذ إن البناء التقليدي، في تجربة محفوظ، راح يتشقق بدءا برواية "اللبس والكلاب-١٩٦١" ثم "السّمّان والخريف-١٩٦٢" و"الطريق-١٩٦٤" و"الشحاذ-١٩٦٥" و"ثرثرة فوق النيل-١٩٦٦" و"ميرامار-١٩٦٧" وانهار السرد التفسيري في روايات "الرايا-١٩٧٢" و"الحب تحت المطر-١٩٧٣" و"قلب الليل-١٩٧٥" و"حضرة المحترم-١٩٧٥" ثم تشقّق في "ليالي ألف ليلة-١٩٨٢" و"الباقي من الزمن ساعة-١٩٨٢" و"العائش في الحقيقة-١٩٨٥" و"حديث الصباح والمساء-١٩٨٧" وتحول إلى أصداء مكثفة، ومتناثرة، في "أصداء السيرة الذاتية-١٩٩٦".

يبني محفوظ عالماً سردياً يتفاهم الانهيار فيه بسبب النزاع الفردية للشخصيات الباحثة عن أدوار خارج منظومة القيم الأبوية السائدة، وتتخبط الشخصيات في اختياراتها كلما نأت بنفسها عن هيمنة النظام الأبوي، ويغلب أن تنتهي نهايات مأساوية، فالتمثيل السردى يقوم على تنميط قيمي جاهز، والشخصيات تنقلت حينما تسعى لاختراق سلسلة من الأنظمة المهيمنة، كالأُسرة، والطبقة، والعادات السائدة، فتقع ضحية أخطاء قيمة، ولا يتردد محفوظ في دفعها إلى مصائر تعادل تلك الأخطاء، فتصبح موضوعاً لعقاب عام يتجسد في فرد. وكلّ تطلع فردي، يكافأ بعقاب صارم، والعالم السردى في روايات محفوظ محكوم بجاهزية أخلاقية خاضعة لهيمنة السيطرة الأبوية بشكلها المباشر أو غير المباشر، والشخصيات تكتسب استقامتها، ليس من مزاياها الخاصة، إنما من مقدار امتثالها للقيم الأبوية، وقد تجلّى هذا الأمر، بأفضل أشكاله في رواية "بداية ونهاية- ١٩٤٩" ثم في الثلاثية بأجزائها الكاملة "بين القصيرين- ١٩٥٦" و"قصر الشوق- ١٩٥٧" و"السركية- ١٩٥٧" وفي رواية "أولاد حارتنا- ١٩٥٩" وأخيراً في رواية "ملحمة الحرافيش- ١٩٧٧" وسنقتصر في تحليلنا لظاهرة الأبوية الذكورية على هذه الروايات الكبيرة التي نعتقد بأنها صاغت أبرز المعالم السردية لتجربته الروائية.

## ٢. المرجعيات والوظيفة التمثيلية للسرد

أشار محفوظ بوضوح إلى المرجعيات الأساسية التي تقوم عليها رواياته، فقال إنها "الاهتمام بالتاريخ، أو المجتمع، مع مواصلة الاهتمام أيضاً بما وراء التاريخ، والمجتمع" وفصل ذلك بقوله "أنا دائماً أحب أن أجمع بين الاثنين على قدر المستطاع، فلا أنا كاتب اجتماعي مستغرق في قضايا المجتمع ولا أنا كاتب ميتافيزيقي مستغرق في الميتافيزيكا بكلّيتها، كلّما شدتني الميتافيزيكا شدني المجتمع أيضاً.. فاللحن الأساسي عندي ينبع من التاريخ وما وراء التاريخ، أو من المجتمع وما فوق المجتمع". ويندمج هذان المكونان المرجعيان لتجربته ليكونا العالم الخاص برواياته، وجعل من أدبه وسيلة تعبير عن ذلك أنا عبّرت تعبيراً جيداً كما أتصور عن عالمي أنا بالذات لأن الواقع يجب أن يكون الملهم الأول للفن، وأن وظيفة الفنان هي التعبير أولاً والإيصال ثانياً، وأن يكتب من أجل مجتمعه، ومن أجل معاصريه أولاً، وأن عليه أن يحقق ذلك كله مع المحافظة على مثله العليا الفنية<sup>(١)</sup>.

هذا الوصف المكثف الذي قدّمه محفوظ لمنابع تجربته الروائية على غابة من الأهمية، فيما يخص موضوع الأبوية الذكورية، لأنه يرسم ملامح العالم التخيلي التقليدي الذي يمثل مرجعية أساسية في التجربة السردية للكاتب، فهو يمزج بين مكوني العالم الحقيقي والتخيل جاعلاً من نفسه المركز الذي يلتقي فيه هذان المؤثران. وليس خافياً أن الأبوية لا تجد نفسها إلا بوصفها مركزاً للعالم، بما فيه من قيم، وأفكار، وأحداث، وبشر، هذه المرجعيات التي صرّح بها محفوظ عن عالمه السردى، توافق الآراء التي تراه. مؤثّقاً لأنساق اجتماعية وتاريخية بوساطة السرد، فالمؤلفون، كما ينهب إدوارد سعيد كاشنون في تاريخ مجتمعاتهم، وهم يشكلون ذلك التاريخ، وتشكّل تجاربهم بوساطته<sup>(٢)</sup>، و محفوظ، طبقاً لـ "سعيد" كتب سرداً تمثيلاً أعاد فيه صوغ المجتمع المصري، وقدم رؤية تخيلية لمجتمع فريد في تنوعه، وبخاصة في الثلاثية<sup>(٣)</sup>.

ينعقد إجماع حول قيمة محفوظ الكبيرة ككاتب أرسى القواعد العامة للنوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ولكنّ خلافاً كبيراً ينشعب حول طبيعة أدبه الروائي، ومصادره، وقيمه الفنية، وتأثيره، فقد نهب إدوار الخراط إلى القول بأن نجيب محفوظ أصبح "معلّماً تاريخياً" ولكنه في الوقت نفسه "ليس هو النموذج الذي يُستشرف، أو يُسعى إليه" ودعا إلى أن "يوضع في مكانه الصحيح"<sup>(٤)</sup>؛ لأن تجربته الروائية تعبّر عن نسق ثقافي اجتماعي يعيل إلى الثبات، والإحساس باليقين، والحلول النهائية، وهو ما جرى تمثيله سردياً في "الثلاثية" وما قبلها من روايات. إلا أن

مأزقه ظهر حينما تغير ذلك النسق، دون أن يواكبه تغيير حقيقي في السرد لديه. فقد غلق محفوظ، كما يخلص الخراط بين نسق ثقافي-اجتماعي انتهى، وأسلوب معبر عنه ظل محفوظ متمسكاً به، وبعد "الثلاثية" حينما بدأ يتخلّى عن النفس الطويل، والتقصّي، والإحاطة، وهي أقرب ما تكون إلى عمل بلزاك، ويختار أشكالاً جديدة، حدث في عمله نوع من المأزق. إنه لم يصل إلى الحداثة، ولم يتخل تماماً عن التقليدية، وبالتالي فأعماله في مجملها بعد ذلك كانت نوعاً من التخطيطات لأعمال يزمع كتابتها، كما لو كانت نوايا على الورق، إلا بضع أعمال قليلة مثل "الحرافيش" و"أولاد حارتنا"، ذلك أن العالم الذي استأثر باهتمام محفوظ، وبرع فيه، هو العالم الذي يأخذ من الفانتازيا بطرف، ومن الواقع بطرف، عالم يقع تاريخياً في أول القرن العشرين، عالم الحارة المصرية، عالم البتوة الذي يقابل "الروبن هود" في الأدب الغربي، أو ما يشبه اللص الظريف الذي يتصدّى للدفاع عن الفقراء، والمهضومين، والمظلومين، بأخذ حقوقهم من السلطات والحكومة، وهو نموذج يعتمد على قوة جسمانية خارقة، وعلى قوة أخلاقية عالية في الوقت نفسه، هذا العالم وما يحيط به، كما يؤكد الخراط، عالم غروب مرحلة حضارية كاملة، وما قبل مجي، مرحلة حضارية أخرى، بحيث لا يصبح الأبطال واقعيين، مرسومين بدقة وبراعة وكفاءة محفوظ المعروفة، إنما يصبحون رموزاً، ويكتسبون طاقة وشحنة الرمز. وهذا كما يرى هو الإنجاز الحقيقي لمحفوظ الانتقال بالشخصيات من مستواها الفردي إلى مستواها النموذجي، من كونها ذرات مبهمّة إلى كونها رموزاً قيمة واجتماعية.

هذه النتيجة تفضي إلى القول بأن تجربة محفوظ هدفت، بطريقة ما، إلى تكريس الأبوية التي لا تظهر إلا في عالم النماذج الثابتة، والأنساق المغلقة، وغياب الخصوصيات الفردية المميزة، والتعلق بالنماذج الرمزية التي تضخ إلى العالم سلسلة متواصلة من العلاقات النمطية التراتبية بين الأفراد، فأهمية الأفراد لا تأتي من أفعالهم، إنما من محاكاتهم لقيم كبرى تقليدية موروثية، وكلما حاول أحد انتزاع خصوصية وتمييز، رُمي بالشذوذ عن القاعدة المعيارية العامة التي تتحكم فيها القيم الأبوية، وكلما انفصلت الصلة بين الأفراد ونماذجهم الأبوية العليا انزلقوا إلى الخطأ، وعوقبوا على الأثام التي اقترفوها، فالأبوية نظام جُهّز، عبر التاريخ، بسلسلة متكاملة ومتربطة من الشروط والإجراءات التي تحول دون الخروج عليه، ولكل خروج متعمّد ثمن باهظ يدفعه الفرد الذي لا يجد كفاءة في هذا النظام. الكشف المفصل الذي قدّمه الخراط أراد منه الوصول إلى النتيجة الآتية: كتابة عبّرت بدقة عن ذلك العالم التقليدي، لم تعد ذات قيمة إبداعية حقيقية، لأن عالمها اختفى، وبها استبدل عالم آخر، فهي كتابة "استنفدت دورها" ولم تعد قادرة على مزيد من العطاء، لم تعد ملائمة للإيقاع الحديث في مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية، والحضارية، والثقافية، والدينية، والفنية؛ لأن هذه الظواهر لم يعد يكفي للوفاء بها النوع المجرب المكرّس من الكتابة، الكتابة تحتاج إلى مغامرة، إلى اقتحام، إلى توسيع أفق، تحتاج إلى طريقة بل طرق جديدة وغير مسبوقه في تقصي الظواهر المعقدة من الواقع الذي تغير تغيراً أساسياً. لم تعد الرواية وصفاً، وحكيماً، وسرداً، وتقريراً، بل أصبح الفن كله تقريباً هو مسألة، ومغامرة، ووضعاً للشك محل اليقين. لم يعد هناك الفنان العارف بكل شيء، تلك العين المدركة للخارج والداخل معاً، العين التي توجد من عل، ويخضع لها القارئ خضوعاً كاملاً. لم يعد هذا هو المطلوب في تصور الظواهر المعقدة التي طرأت على الواقع بكل جوانبه، واقع الحلم، واقع التمرد، واقع الهزيمة، واقع الشكوك، واقع التطور السريع، لم يعد هناك الآن هذه التقريرية الجامدة<sup>(٢٠)</sup>.

يحاول الخراط أن يضع نجيب محفوظ في تعارض مع التجربة التاريخية التي يقوم سرديا بتمثيلها، في مرحلته ما بعد الواقعية، ذلك أن سرده استكمل عناصره في مرحلة أخرى، فلما تغيّرت، لم يتبعها تغيير سردي. ومحاولات التمويه، كما يرى الخراط، في المراحل الأخيرة من

تجربته، لم تتمكن من إنتاج سرد يوافق المرجعيات الجديدة، وعلى هذا النحو تأزم النموذج الذي ثبتّه محفوظ، وضاق بنفسه، وكل ذلك أدى إلى ظهور "الحساسية الجديدة" التي هي في خلاصتها النهائية تمرد على الصيغة التقليدية التي يعتبر محفوظ في تجربته الواقعية نموذجها الأكمل في الرواية العربية. فما إن اهتز النموذج إلا واندلع لهيب السرد الذي يقوم على تهشيم المركزيات الثابتة التي تشترط: وصف الواقع، والتزام التسلسل الزمني، وتوقيف الحكاية، ومتابعة التاريخ الذاتي للشخصية، والمنظور الشامل الخارجي والكلّي للعالم. على أن هذا الرأي لا يمكن اعتباره مسلّمة لا تنقض، فمحفوظ نفسه، يرد على هذا الاتهام بقوله، إنه اتهام "غير صحيح، فأنا تطورت بعد الواقعية، لقد كتبت في التعبيرية، بل كتبت فيما يشبه السريالية، ورجعت إلى واقعية جديدة غير القديمة، وكنت في جميع الأحوال مخلصاً مع نفسي، ومع زمني".<sup>(١٦)</sup>

الخلافاً لخلاف تمثيل سردي، وطرائق تعبير، ومنظورات، ففيما يذهب الخراط إلى أن أهمية التجربة السردية لمحفوظ تتحدّد بالعالم الذي قامت بتمثيله بأمانة، فاختفاء ذلك العالم جرّ معه إلى النسيان التجربة التي قامت بتمثيله، يرى محفوظ بأنه لم يثبت على طريقة نهائية، فتغيير المرجعيات، عبر الزمن، دفع به إلى تغيير أساليب السرد، وطرائق البناء، وكيفيات التمثيل السردية. والخراط يهدف إلى إثارة الاختلاف بين السرد التقليدي في الرواية العربية والسرد الحديث، واصطلاح على الأخير بـ "الحساسية الجديدة" فذهب إلى أن قوانين السرد التقليدي الأساسية هي "التسلسل الزمني المطرد على سننه القويمة، فالماضي هو الذي يأتي أولاً يتلوّه الحاضر وهكذا" و"السمي نحو التفسير والتبرير الذي يخضع لقواعد عقلية، فالشخصيات تفسر في النهاية إما بشكل مباشر، وإما عند الروائيين البارعين بشكل غير مباشر، تفسيراً اجتماعياً سيكولوجياً" وأخيراً "العناية باللغة السلسة الواضحة أو ما يمكن أن نسميه لغة الصحو أو لغة اليقظة، اللغة التي تهدف إلى التفصيل لا إلى الإيحاء". ويرى أن حاضنة السرد التقليدي، التي عدّت ضامنة له هي الظروف الاجتماعية السائدة، ظروف سيادة الاتجاه نحو عقلانية قريبة مباشرة مع هواة الليبرالية سطحية مسلّم بها" فالضامن للسرد التقليدي هو ثبات-أو شبه ثبات- جملة من الظروف الخارجية، وليس ينهار ذلك الضامن إلا وينهار معه السرد المعبر عنه. وهنا يأخذ الأمر وجهين، أولهما: يتصل بالأزمة التي تعرض لها الضامن الخارجي، وهي عند الخراط متصلة بعام ١٩٦٧ وتمثلت بـ "إحباط المشروعات القومية الكبرى، وسقوط الآمال العريضة، وتزلزل كل القيم التي بدا لفترة وجيزة أنها في طريقها نحو ازدهار عظيم" وثانيهما: الأزمة الداخلية التي بدأ يعاني منها السرد التقليدي الذي ضاق بنموذجه وصيغته وأساليبه، أي أن التطور الداخلي فيه" أدى إلى نضج هذا النوع من الحساسية".

انهيار الأنساق الثقافية الاجتماعية بوصفها أطراً خارجية حاضنة للسرد التقليدي أدى إلى انهيار ذلك السرد، فظهرت "الحساسية الجديدة" التي تتميز بأمرين، الأول "تحطيم لعبة الفن التقليدي، فلم تعد الحكاية المألوفة "الحدوتة" هي المصطلح الأساسي، في الرواية يمكن أن تختلط الأزمنة، أصبح للحلم، والمنطقة اللاوعي، وللهاجس الداخلية دورها الكبير" والثاني "تفجّر قوالب اللغة التقليدية التي أصبحت من النمطية بحيث لم تعد تعني شيئاً، فتولدت طرق اللغة الحديثة بحيويتها وبمفاعيلاتها وبإيقاعاتها الجديدة" وينتهي الخراط إلى التمييز بين خبرتين متصلتين بنوعي السرد المذكورين: خبرة تقوم على تصور يقول بامتلاك الحقيقة المنطقية القائمة على سبب ونتيجة، وأخرى تضع كل شيء موضع التساؤل، والشك، وتعدّد الدلالات، والاحتمالات. وتجربة محفوظ، في أوج قوتها السردية كانت تستثمر الإمكانات التي تتيحها ثنائية الواقعي والتخيلي، وفيها يتبادل الأنوار كل من الروائي والراوي مواقعهما حسب شروط البنية السردية للنصوص.



القول بالثبات الكلي للعالم السردى، والعلاقات بين الشخصيات، في تجربة محفوظ، يحتاج إلى فحص نقدي- تحليلي، يؤكد أو ينفيه؛ فالسار الزمني الطويل لتلك التجربة، وكثرة الأعمال الروائية، وتنوع المراحل التي عرفها أدبه، تدفع بنا إلى تأكيد ضرورة إعادة النظر في كثير من السلّمات التي تأسست على هامش تلك التجربة السردية الكبيرة، فمن الصحيح أن الحقبة التاريخية في تجربته عرفت حرصا واضحا على بناء علاقات نمطية، وعالم شبه ساكن جرى استدعاء أحداثه عبر مزيج من التخيل والتذكر، لكن محفوظ سرعان ما تخلّى عن الموضوع التاريخي الذي كان "جورجي زيدان" يثبته قبل عقود بوصفه الموضوع الذي بواسطته يتحقّق الهدف الإصلاحي للرواية، والمؤكد أن التنميط السردى الثابت لازم محفوظ، بدرجة واضحة، في المرحلة التاريخية، وامتد إلى المرحلة اللاحقة، لكنه راح مع الزمن يتهتك، وانتهى الأمر بنصوص رافضة لكل بنية سردية تقليدية، كما يظهر واضحا في رواياته الأخيرة في الثمانينيات.

٣. الأبوية والسرد التفسيري.

تعدّ الأبوة الغطاء المانع لشرعية الأفعال السردية في روايات محفوظ، وبخاصة في الدونة التي اخترناها للتحليل، ولكنها ليست أبوة مبهمّة، إنما مقيدة بسمّة من أهم سماتها، ألا وهي الذكورية، أي التنميط الثقافي الذي يرتفع بالرجل- الأب من مرتبة الجنس الطبيعي كرجل إلى مرتبة الجنس الثقافي الذي يقسم العالم إلى قسمين: الأب الحائز على شرعية مسبقة لكل الأفعال التي يقوم بها دونما مساءلة، والعالم المحيط به الذي تحدّد قيمته بمقدار موافقته لمنظور ذلك الأب، وامتناله لرؤيته العامة في العلاقات، والأفكار، والمواقف، والوظائف. والمهام الموكلة للرجل دون الأنثى، في النظام الأبوي، تقوم بالأساس على رؤية شبه مقدسة للفحولة<sup>(٣٧)</sup>. وهذه الفحولة تشكّل ركيزة النظام الأبوي حيث تندمج الأبوة بالذكورة كصفة مميزة لها، وتتلازمان وتتعاقدان، وتتواطآن، فتدمج كل منهما الأخرى، وتسوّغها، وتسندها، فتظهر الشخصية الأبوية الذكورية الحاملة لقهم المجتمع التقليدي المتمركزة حول الذكورة، ومنها ينبثق النظام الأبوي، وفيه تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل، أو كل ما لا يرضاه الرجل لنفسه<sup>(٣٨)</sup>. وهو نظام صارم من علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل، وتتخذ هذه العلاقات صورا متعددة بدءا من تقسيم العمل على أساس الجنس، والتنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب، إلى المعايير الداخلية للأنوثة، وتستند السلطة الأبوية إلى المعنى الاجتماعي الذي تم إضفاؤه على الفروق الجنسية البيولوجية بين الرجل والمرأة<sup>(٣٩)</sup>. الرأي السائد في هذا النظام هو أن المجتمع الطبيعي لا يلد إلا الذكور، ولكن ثمة ولادات ناقصة أو مشوّهة تأتي بنتيجتها نساء إلى الدنيا، مثلما يمكن أن يأتي المشوّهون، أو الأجنّة الميتة، فالنساء في هذا النظام هنّ "الجهيضم المنحرف"<sup>(٤٠)</sup>. تصف "مارلين فريتش" النظام الأبوي بأنه يتميز بـ "العوانية، وبالبنية الهرمية، وبالوجود المستقل عن التغيرات الاجتماعية"<sup>(٤١)</sup>. وقد صيغ هذا النظام بما يضمن النسب الأبوي لوراثة الأملاك، ومنح الرجل السيطرة على الهوية الجنسية الأنثوية، إذ يتم تحديدها بوصفها ملكا للرجل<sup>(٤٢)</sup>.

ومن أجل أن يتحول الرجل إلى تجسيد "الأسطورة الذكورية" يصبح من الضروري للمرأة أن تكون ضعيفة ومضطهدة، فتتحول إلى كيان للعنائة في أمس الحاجة إلى مَنْ يدعمه، وتأخذ دور الكائن العاطفي، في حين يكون الرجل عقلانيا، وتكون هي في البيت، فيما يتحدّى هو العالم، وهي المتنازلة عن كل شيء، بينما هو القادر المتمكن، والحائز على كل شيء، تصبح هي رمزا للعار والحاجة، وهو رمز للفخر وتحقيق الذات والقوة، وهي التابع المتكّل، والخادمة الطيعة، وهو السيد ذو الكلمة النافذة<sup>(٤٣)</sup>، وكما يذهب "بوحديبة" فالأنوثة، في النظام الأبوي، تختزل إلى الوجه المقابل للذكورة، والمرأة ظل للرجل بالمعنى الحرفي والرمزي، وما عليها سوى التواري بعيدا بحثا عن ملاذ، تحولت النساء إلى مخلوقات منزلية وليلية، ومن ثم أصبحت المرأة مختبئة في أعماق

الشخصية الفردية والاجتماعية، وتواری معها في العمق شعورها بالنقص لجوهرها الأنثوي<sup>(١٤)</sup>. وما يمكن أن نخلص إليه، هو أن النظام الأبوي نسق ثقافي-تربوي-اجتماعي محكوم برؤية الرجل للعالم طبقا لعلاقاته ومصالحه بوصفه مالكا للنساء، والأشياء، والأفكار، وهو مركز العالم، ووجوده يضيف قيمة على الأشياء، وكل شيء يكون مهما بمقدار اندجاجة في مداره الخاص، وكلما نأت الأشياء عنه تضاعفت قيمتها وأهميتها، فكل شيء يندرج في علاقة تبعية، وبخاصة المرأة التي تتكسر وجودا في عالم باعتبارها كائنا تابعا، تكميليا، وتزينا، وموضوعا للمتعنة.

العوالم السردية لتجربة محفوظ تتحرك في هذا الأفق الشامل المتمركز حول الأبوة الذكورية؛ فالسرد يتجاوب في تمثيله للمرجعيات المهيمنة في بنية المجتمع، وهي تجربة دعمت البنية التقليدية لتلك المرجعيات، وحتى الروايات التي أظهرت تمردا ورفضاً لبعض القيم، وبخاصة في مرحلة الستينيات من القرن العشرين وما بعدها، فإن الأبطال فيها يظهرون شائعين، مهمشين، لا هدف لهم، ينتهون نهايات معتمة تعبر عن تمزقهم الإشكالي بين تمردات فردية وسياق عام من العلاقات الامتثالية لمجتمع شبه مغلق في علاقاته العامة. الأبوة الذكورية تمارس سطوة هائلة في تحديد طرز العلاقات، والاختيارات، والسلوك العام، والانتقاء، وتصوغ العالم السردى عند محفوظ، ونسغها المتصاعد يتدرج من بعده الواقعي إلى الميتافيزيقي إلى المحمي، وتتطور الأبوة الذكورية من مستواها المباشر إلى سلسلة متواصلة من الإحياءات الأكثر شمولاً، فتصبح الحارة كونا، والشخصيات رسلا، والأب ربا، والأحداث تاريخاً مستعلما.

تصلح رواية "بداية ونهاية" التي صدرت في عام ١٩٤٩ أن تكون نموذجاً ابتدائياً لتمثيل تلك الفكرة في بعدها الأولي، فبوساطة السرد الرتيب المتدرج، يبني محفوظ عالماً يهدف منه إلى استخلاص عبرة مفادها أن أي تطعن غير أخلاقي خارج النظام الأبوي ينتظر عقاباً أخلاقياً أو جسدياً صارماً، فالشخصية أسيرة رهانات أخلاقية، وطوائع جاهزة وثابتة، وينبغي عليها أن تكون موضوعاً لطبائعها الأولية، وتكافأ في نهاية المطاف طبقاً لشروط خارجة عن إرادتها. استثمرت رواية "بداية ونهاية" جانباً من الحياة المصرية في منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، إذ تردّد فيها مجموعة من الأحداث التاريخية، فتشكل خلفية للأحداث المتخيلة. وفي هذه الرواية، وعدد من الروايات السابقة عليها، مثل "القاهرة الجديدة-١٩٤٥" و"خان الخليلي-١٩٤٦" و"زقاق المدق-١٩٤٧" اهتم محفوظ بدرجة ملحوظة بتمثيل الأحداث التاريخية، والاجتماعية. وكل عالم تقليدي تقيده مفاهيم الكرامة والسمة، فإن شخصيات محفوظ في "بداية ونهاية"، ثم في "الثلاثية" و"أولاد حارتنا" و"ملحمة الحرافيش" تدفع ثمناً باهظاً من أجل خداع الآخرين بأنها سوية في كرامتها وسمعتها. ونوازعها الفردية تتضائل بإزاء عالم متكامل من القيم الاجتماعية الجاهزة التي تتسلل إلى النصوص من العالم الخارجي، فالتمثيل السردى لا يقطع النصوص عن محاضنها الخارجية، إنما يبني نماذج قيمية مناظرة لقيم الواقع، ليلبور عظة اعتبارية تُستخلص من مصائر الشخصيات، وحينما تتجرأ شخصية ما على الإعلان عن نوع من التطابق بين رغباتها الخاصة وحياتها، فإنها تتحمل وحدها وزر اختيارها، وحيثما تُشغل الشخصيات بتطلعاتها الفردية، يغيب الهم الجماعي، فالتنميط الجاهز لا يسمح بنمو القيم الكلية إلا في نماذج رمزية أبوية الثقافة، ولا يتجسّد ذلك في شخصيات لها تطلعات فردية ضيقة.

تصوّر رواية "بداية ونهاية" انهيار أسرة "آل كامل علي" وهي صورة مصغرة لما سيكون لبّ تجربة محفوظ في أعماله الكبرى، كانهيار الأسر والسلالات وتفككها في "الثلاثية" و"أولاد حارتنا" و"ملحمة الحرافيش" ولا يقصد بالانهيار والتفكك موت الأب فقط، إنما انهيار النموذج الأخلاقي الذكوري الذي تمثله كل أسرة أو سلالة متماسكة وسوية، فموت الأب أو باختفائه يتعرّض العالم السردى فجأة للتدهور، وكان الحضور الرمزي للأبوية يحول دون انقراض العقد

القيمي المقدس الذي يضبط الترابط الأسري أو السلافي. يختل العالم في "بداية ونهاية" حالما يتوفى الأب تاركاً أسرة تتكون من الأم والابنة والإخوة الثلاثة. وستكون هذه الشخصيات الخمس وسائل تتجسد من خلالها نماذج قيمية متناحرة، تؤدّي بالأسرة، في نهاية المطاف، إلى الهلاك، فالأب الذي كان يحتكر الفضائل برمزيته الذكورية القوية، يترك بموته كل شيء، تحت سيطرة الأم التي، وبغفل كونها أنثى تابعة، لا معنى السرد التقليدي، إلا في إبراز مخاوفها الأمومية من ضيق العيش، وانهيار الأسرة، فتتشر على أولادها، وتعيش حتى النهاية هاجس الحاجة المادية، وتعمل الدور القيمي-التربوي الذي صمّم في الأصل ليكون للأب فقط، ولا يجرؤ أحد على القيام بتمثيله سواه، فالمرأة مجرد تابع في النظام الأبوي، كائن هش لا نور له، إلا كظل للأب-الذكر.

يؤدي موت الأب المفاجئ إلى كشف عورات الأسرة، يتخلخل فوراً نظام حياتها اليومي والمعيشي، ويخيم عليها شبح المجاعة، والضيق، والحيرة، والتفكك، بعد أن كانت تنعم بالطمأنينة، والهدوء، والتماسك، ومع أن الشخصيات تواصل حياتها، لكنها تفقر لأي مركز تدور حوله، فتتحلل أواصرها شيئاً فشيئاً، وتتناثر بعد مدة وجيزة من موت الأب، وتنزلق إلى شبكة من الأخطاء التي يبدو وكأنها كانت متوارية بانتظار اختفائه. ولا تحتفي رواية "بداية ونهاية" بصورة الأب المجسدة، فلا نعرف عنه سوى اسمه ووظيفته، لكن حضوره الكاسح في حياة الأسرة يجعل غيابه مصدراً للقلق عظيم، فكانها دفعت إلى حافة هاوية بانتظار هلاك محقق، وفور اختفاء الأب تظهر شخصيات الأبناء الذكور إلى الواجهة. ويستأثر الإخوة الذكور "حسن" و "حسين" و "حسنين" بمكانة أساسية في مساحة السرد، وبالمقابل تدفع الأخت "تفيسة" إلى خيارات مهلكة، فالمرأة التي تنزلق إلى خطأ أخلاقي تتلقى عقاباً حتمياً صارماً.

تبذر الرواية منذ بدايتها وعدوا كبيرة تمثلها طبائع الشخصيات، وتأتي النتائج في الختام متوافقة مع تلك الوعود، فالابن الأكبر "حسن" يظهر متمرداً على نظام الأسرة، وغير مطيع، وغير مؤمن "كأنه كان وثنياً بالفطرة" وقد "طبع على العيب فلم يعد قلبه تربة صالحة لبذور العقيدة، وما انكف يتخذ منها مادة لمزاجه ودعابته"<sup>(١١)</sup>. ويرى بأنه يعيش في الدنيا "على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق، ولا رب، ولا بوليس"<sup>(١٢)</sup>. فينزلق إلى الرذيلة والفسق، ويعمل فتوة في مكان مدنس بالإثم، ويصبح خليلًا لعاهرة، وبائناً للمخدرات، وتكون نهايته موافقة للعقوبات التي بنزرها السرد في مطلع الرواية: يتعرض لاعتداء وسلب، ويطارده كحجر، ويقرّر الهرب، ويفكر بمغادرة البلاد نهائياً. أما الأخ الأوسط "حسين" فيظهر "راسخ العقيدة عن ورائه"<sup>(١٣)</sup> ينتمي إلى القطيع، يكون ولائياً في انتصانه، لا يجرؤ على إبداء أي تطلع، حتى إنه يتخلّى عن فتاة كادت تنمو بينهما علاقة حب من أجل أسرته. ويبدو "حسين" نموذجاً للشخصية الامتثالية التابعة، فهو يتقبل ما يُعرض عليه، لا يبدي أية مقاومة، وليس له تطلعات خاصة، فكانه صمام الأمان لأسرة ما تنفك تنحدر إلى الحضيض، لكن استقامته التي ورثها كطبع لا تحول دون ذلك، مع أنه يجنب نفسه أي ضرر كما وقع لأخويه وأخته، لأنه لا يخوض صراعاً من أجل نفسه ولا من أجل غرائزه، ولا يفكر في تغيير أحواله، فإن الرواية تعمله، حتى إنها لا تأتي على ذكر مآله.

وتبدو شخصية الأخ الأصغر "حسنين" أكثر الشخصيات في الرواية تحولاً، فقد كان "مسلم بالإيمان تسليماً وراثياً لا شأن فيه للفكر" ولم تتسلطن العقيدة على فكره، ولم تشغل باله كثيراً، ولكنه لم يجد نفسه خارجاً على حقائقها قط"<sup>(١٤)</sup>. وهو الوحيد الذي يبدي اهتماماً واضحاً بتطلعاته الشخصية والطبقية، فتدفعه غريزته لخطبة ابنة الجيران "بهية" بيد أنه يتخلص منها حالما يتخرج في الكلية الحربية بصفة ضابط، ويتلاعب على نحو لا يقبل اللبس بالقيم الدينية الموروثة، بما يوافق مصالحه ورغباته، ففي الوقت الذي تنشط في جسده رغبات متأججة، وهو يعيش في مجتمع يستهين بالمرأة، يتمتع مع نفسه "انكحوا ما طاب لكم من النساء، هذا أمر يا رب، ولكن هذا البلد

لم يعد يحترم الإسلام<sup>(١١٠)</sup> ولما يحذره أخوه من مقبة التمادي في إغراء ابنة الجيران التي خطبها، وحاول استمالتها كثيرا للنيل منها. يكون جوابه، تعبيراً عن إصراره للمضي في سلوكه هذا "والله يا أخي لو وضعوا الشمس في يميني، والقمر في يساري، على أن أتركها، ما تركتها، أو أهلك دونها"<sup>(١١١)</sup>. فهو يتلاعب- متحكماً- بجزء من الموروث الديني لكي يسوّغ بها أفعاله، ويسرعة بهجر هذه الفتاة، حينما تحوم في عاله فتاة ثرية من طبقة أعلى<sup>(١١٢)</sup> إذا ركبته ركبته طبقة بأسرها<sup>(١١٣)</sup> ويذهب بعيداً في استيهاماته-الجنسية-الطبقية، فيقول لنفسه "ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسي، ولكنه غزو كامل وفتح مظفر"<sup>(١١٤)</sup>.

يعيش "حسنين" هواجس مزدوجة، فهو يريد أن يشبع رغباته، ويغادر وضعيته الطبقة التي يراها دونية، وفي الوقت نفسه يرى فقر أسرته عاراً، وأحلامه في الارتقاء الطبقي أمراً لازماً ينبغي عليه المضي في ذلك إلى النهاية. أما الأخت الدمية "نفسية" التي يبرزها النص منقاداً، وحائرة، ومستسلمة، وتجبر على امتحان الخياطة، فسرعان ما تنخرط في علاقة مع ابن يقال الحي، وبها يستبدل أخرى بسهولة بالغة، كما استبدل أخوها حسنين "بهية" فتتحدّر، بحجة البحث عن المال إلى عالم البغاء دون أن يظهر أنها تجني من مهنتها شيئاً حقيقياً، فالمرأة مدفوعة، بحكم انخراطها في النظام الأبوي الذي يهيمشها، إلى السقوط في الخطأ، فـ"نفسية" في غياب الأب تبدو هاششتا أكثر ظهوراً، وتتحوّل وضعيتها من التبعية الخاملة إلى السقوط في مجال الأخطاء القيمة التي تقضي بها إلى الهلاك كعقاب منذر، يذكر بأن الخطأ الأنثوي محفوف بخطر جسيم، يكون عقابه عبرة.

هذه المسارات التي تمثلها الشخصيات تنقلت مباشرة بعيد وفاة الأب، فالأخ الكبير والأخت يُدفعان إلى الرذيلة، أو يلجآن إليها، والأخ الأوسط يتقبل حالته كموظف مغمور كأنه قبر لا قبل له بمواجهته، أما الأخ الصغير "حسنين" فتقوده تطلعاته القريدي الضيقة إلى نهاية مأساوية: فبسبب مبالغته من الخوف على سمعته، وهو يعدّ نفسه للارتقاء الطبقي، يعيش أزمة قلق متواصل، فعوز الأسرة يلاحقه كتيار جارف يذكره بالماضي، وضعفه لا يأتي من سلوكه فقط، إنما من كونه نموذجاً تقضي أفعاله المقررة سلفاً إلى عقاب صارم ذي طبيعة أخلاقية تتصل بالسعة والكرامة اللتين تتحولان عنده إلى معتقد، فتتقحم عاله أحداث تتصل بأسرته فتضع حداً نهائياً لطموحاته وحياته: يضبط أخوه بجرائم التهريب، وممارسة الرذائل، فيطعن طعنات قاتلة، ويلوذ بالبيت، ثم تضبط أخته في بيت للدعارة، وفي الوقت الذي يسمح لأخيه باتخاذ قرار الفرار من البلد، يدفع بأخته إلى الموت، وذلك بإلقاء نفسها من جسر على النيل انتحاراً، وكل هذا لا يحدث توازناً في داخله، بعد أن حالت الأحداث دون طموحاته الطبقيّة والوظيفيّة، لذا يقرّر هو الآخر الانتحار بالطريقة ذاتها التي اختارت بها أخته نهايتها؛ ولأنّ الأم والأخ الأوسط ظلا دون تغيير يذكر في مسار حياتهما، فلم يلحق بهما أي عقاب، فأهمّل مصيرهما النص، ولم يأت على ذكرهما، وبذلك تنتهي الرواية بنهاية أشد تأثيراً من البداية، وكان المصائر مقررة مسبقاً، فالأسرة الدخيلة على القاهرة لا يسمح لها قط بأن تكون عنصراً عضوياً في المدينة، حتى إن قبر الأب لن يكون أكثر من رمز لضياح الأبناء "المخجل في هذه المدينة الكبيرة"<sup>(١١٥)</sup>.

بدأت الرواية بانتهاء يمثل موت الأب، ولكنها انتهت بفناء أسرة، فغياب عنصر القوة والديمومة الذي يمثله الحضور الرمزي للأب وقيمته، يتأذى عنه انهيار شامل يطال الجميع، لأن العالم الذي يقوم السرد بتفصيله مشبع بالمغذيات الأخلاقية التي تتمركز حول قيم الأبوة والذكورة، وكل مروق عن نظام القيم ينتهي إلى عقاب لامناص منه. وبالتوازي يظهر المكوّن الأنثوي خاملاً في الرواية، فالنساء مجرد أطراف يتم التلاعب بهن، واستبدالهن في أقرب فرصة ممكنة تتاح للذكور، كما يتم هجرانهن ببساطة واضحة: تُهجر "نفسية" وتتحوّل إلى مومس، وتُهجّر "بهية" وتُهجّر

أهنة "الباشكاتب" قصص الأنوثة الخامل تعبير عن ضالة دورها في عالم قام السرد بتمثيله على نحو شديد الشغافية، ويضاف إلى كل هذا فإن انبثاق الهموم الفردية للشخصيات إثر وفاة الأب، يؤدي إلى غياب الاهتمام بالأحداث العامة. يقع انطواء نحو الداخل، فقد كان حضور الأب يتيح للآخرين مجالا للانخراط في الهموم العامة، وبفقدانه انكفأ الجميع إلى نواتهم، فتآكلوا حينما وضعت تطلعاتهم الفردية بمواجهة عالم ثابت من القيم الاجتماعية السائدة. مكّنت هذه الرواية ثبات العالم المرجعي، واقترحت الثمن الذي ينبغي أن يدفعه كل من يريد تغيير ثباته، فتكون بذلك دشنت لبداية التأزم الواقع في صلب ذلك العالم الذي راح يكفّ، بمرور الزمن، عن الوفاء بحاجات الفاعلين الاجتماعيين فيه.

#### 4. الاستبداد الأبوي: من التماسك إلى التفكك

تلك العلاقات التي ينغمر عقدها حال اختفاء الأب في رواية "بداية ونهاية" تأخذ مستوى كبيراً من الاهتمام والتفصيل في "الثلاثية" ففيها يرسم محفوظ، منذ البداية، إطاراً عاماً للعالم السردى الذي ستدور فيه أحداث الرواية، إذ يقدم حكاية أسرة من الطبقة الوسطى، على خلفية الاحتلال الاستعماري الإنجليزي لمصر في النصف الأول من القرن العشرين، أسرة يتنازعها مفهوم وتاريخ، المفهوم المهيمن هو الأبوية الذكورية، والتاريخ هو تفكك الطبقة الوسطى بفعل النزعات الفردية، ويمكن تأويل "الثلاثية" على أنها مدونة من التمثيل السردى التي تصور مستويين كبيرين من التجارب: مستوى أقوال الأبوية الذكورية ودعامتها الاستعمارية، ومستوى بزوغ الفرديات وتحقيق الاستقلال، فكلما حقق الأفراد خروجاً متواصلاً على نظام القيم الأبوية، وانخرطوا في التعبير عن نواتهم كفاعلين اجتماعيين، تحقق انهيار في مفهوم الأبوية بدلالته القيمية والاستعمارية. تنتهي الثلاثية بتفكك النظامين الأبوي والاستعماري، ولكن خلف هذا الانهيار العام تكمن بالضبط الدلالة الأكثر أهمية، فيما نرى، للثلاثية، فتنحصر الأفراد من هيمنة الأبوية يفرض بهم إلى السقوط في هوة عميقة من الفوضى: الغرائز، النزوات، الحيرة، تضارب الآراء والمواقف، الانتهازية، التنازع على المراكز والأدوار، فالمجال العام يفتح أمام الأفراد كلما انحسرت الأبوية، وتوارى نفوذها. في بداية الرواية تهيمن صورة الأب، أحمد عبد الجواد، وكل الشخصيات الأخرى شاحبة وهشة، وتنتهي الرواية وقد امتلأ المجال العام بالأحفاد متعددي المشارب، والمنازع، والأيديولوجيات.

تبدأ الثلاثية بتمثيل عالم متماسك ومتجانس في رؤاه العامة، وتنتهي بتمثيل عالم متفكك ومتناحر، بسبب انهيار نسق القيم الأبوية، الأمر الذي شوّش ذلك العالم. وفضح نزوات أفرادها، بعد أن كانت القيم الأبوية من قبل تقدم غطاء لكل سلوك وتصرف. في النهاية تمرّق العقد الرمزي الذي يحصي العائلة الأبوية، ذلك العقد القائم على الخوف، والتراتب، والاستئثار بالدور الأول، واختزال الأنوثة. مسار الأبوية الذكورية في صعوده وهبوطه يصبح أحد الرهانات الكبرى للشخصيات الفاعلة في النص، فمن الطاعة العمياء، إلى التمرد على الأبوية، ومحاكاتها بسخرية، إلى التحرر من سطوتها. هذا المسار الصاعد والمتنوع للأحداث يخفى دلالة عميقة: غياب التوازن، فالشخصيات التي كانت مأسورة داخل بيت الأب، وخاضعة لمفهومه، تتفكك روابطها، وتقع ضحية المنازعات، والاختيارات، والتجارب. تنتهي الرواية والعالم السردى للنص يعج باضطراب كامل يستحيل إعادة التوازن إليه. تنطلق الأحداث من لحظة توازن وتنتهي بفوضى شاملة، تنتقل من البعد الفردي الأبوي للعلاقات الاجتماعية إلى البعد الشامل، والمتعدد، والجماعي، الذي لا يمكن السيطرة عليه، وإذا راقبنا جيداً نبيرة السرد، ومسار الأحداث، وعلاقات الشخصيات فيما بينها، وتوسع المكان، وظهور الأجيال الجديدة، وانبثاق الأيديولوجيات المتناقضة، ترتسم أمامنا صورة انهيار عام لمنظومة متماسكة من القيم أكثر مما ترتسم صورة لقيم جديدة، فالسرد مشدود إلى التعبير عن مركز، تمثله الأبوية الذكورية، وبالخروج المتنامي عليها من قبل جيل الأبناء والأحفاد

يتنامى إحساس بالعدمية، والضلال، والحيرة، والقوضى، حتى إن كثيرا من الشخصيات تظل عالقة في وسط معتم لاهي قادرة على المضي بإنتاج قيم جديدة، ولاهي قادرة على العودة إلى القيم التقليدية. انغراط عقد الأبوة، لا يدفع بعقد بديل، على العكس يوحى بانفراط خطير، غامض، لا مرجعية له. وكأن الشخصيات بلغت حافة الهاوية. التناقضات التي ما تنفك تتكاثر في نهاية الرواية لا تقترح بديلا، ولا توحى بأنها سوف تفرز نسقا مغايرا من القيم البديلة، فقد تصدع التماسك الابتدائي الذي يمثلته أحمد عبد الجواد، وباتساع المكان وظهور الأجيال الجديدة، يتنامى حس عارم بالبهيمية العامة، ليس البوهيمية الحسية فقط إنما الأيديولوجية، فكان الخروج على نمط الأبوة المهيمن هو مروق عن أبوية مقدسة، وهو أمر سنجد تطورا بالغ الدلالة له في "أولاد حارتنا" فيما بعد، ثم في "ملحمة الحرافيش". ولكن كيف يرسم السرد مسار ذلك الأفول في "الثلاثية"؟

تبدأ أحداث العالم التخيلي في "الثلاثية" بانتظار أمينة لزوجها ليلا، وتنتهي بانتظارها الموت فاقدة الوعي. فكرة الانتظار الأنثوي جزء من هيمنة ثقافة الأبوة الذكورية، الأنثى في حالة انتظار، وهي تجسيد لوضع التابع، انتظار المرأة يشكل مدخلا مناسباً لفتح الأفق أمام حالة القرب، يفتح السرد بالمرأة التي تنتظر زوجها في وقت متأخر من الليل، وبمذنا محفوظ بمعلومة مهمة تفيدنا في موضوع الانتظار. حينما تبدأ الأحداث السردية تكون "أمينة" في الأربعين من عمرها. ونكتشف أن السيد "أحمد عبد الجواد" تزوجها وهي دون الرابعة عشرة من عمرها. مضى على انتظارها الليلي ربع قرن. ما الذي أفضى إليه انتظار "أمينة" اليومي كتابع لا يعرف الكلل في تبعيته، طوال هذه المدة، لشخص يمضي مستغرقا في متع الليل التي لا تنتهي؟ تضع الصفحات الأولى من الرواية الجواب الآتي "تفانئ في الطاعة حتى كرهت أن تلومه على سهره، ولو في سرها، ووقر نفسها أن الرجولة الحققة، والاستبداد، والسهر، إلى ما بعد منتصف الليل، صفات متلازمة لجوهر واحد"<sup>(١١)</sup>.

ما الجوهر الذي تشير إليه "أمينة" دون أن تسميه غير الأبوة الذكورية ؟ لكي ترسم صورة رجل حقيقي: ينبغي أن يكون ذكرا، ومستبدا، وحرا في سهره الليلي، وعلاقته النسائية. لم تأت "أمينة" على واجبات الأبوة الأخرى، ففي انتظارها الطويل "وقر" في نفسها أن تلازم تلك الصفات حكر على الرجل، ولا ينبغي مساءلته عليها. الذكورة، والاستبداد، وحرية الرغبات الجسدية للرجال، وتحويل الجسد الأنثوي إلى موضوع للمتعة، كانت على الدوام الدعامات للثقافات التقليدية، فيها يرتقي الرجل من كونه كائنا طبيعيا إلى كونه فاعلا ذكوريا في مجتمع لا يرى تلك التمايزات بين أفرادها، ويسكت عن سلوكهم، ولا يفكر بأسبابها. المعى، والصمت، والجهل، صفات تتلازم لكي تنبثق "الرجولة الحققة" ولهذا تتكرس شخصية "أحمد عبد الجواد" على مستوى التفكير الواقعي المباشر في "الثلاثية" وتتكرس شخصية "الجبلاوي الكبير" في رواية "أولاد حارتنا" على مستوى التفكير الميتافيزيقي، وتتكرس شخصية "عاشور الناجي" في "ملحمة الحرافيش" على مستوى التفكير التجريدي.

يعيش "أحمد عبد الجواد" وحدة وتمزقا، تماسكا وانقساماً، شأنه شأن النماذج الأبوية الكبيرة التي تعلن الفضائل وتخفي الرذائل "فهو" جبل وحده "و" وليس مثله أحد في الرجال"<sup>(١٢)</sup>. النموذج المصفى للذكورة، لكنه يعيش انشطاراً متواصلاً لا يعيه، كان "يخلع مزاحه" خارج البيت ليحتفظ بوقاره ومكانته. فكيف تتراعى صورته هذه، صورة الرجل بوجوه كثيرة، أمام الآخرين؟ بفصل محفوظ وجوه أحمد عبد الجواد المتعددة "وجه خاشع، خافض الجناح، تقطر التقوى والحب والرجاء من قسمناته أمام الله، ووجه بسام مشرق أمام أصحابه، ووجه حازم صارم أمام آكل بيته" ويترتب على كل هذا أنه "لا الناس يعرفون السيد الذي يقيم في بيته، ولا أهل البيت يعرفون

السيد الذي يعيش بين الناس" فقد "جمعت حياته شتى المتناقضات التي تتراوح بين العبادة والفساد، وحازت جميعا على رضاه على تناقضاتها دون أن يدعم هذا التناقض بسند من فلسفة ذاتية أو تدبير مما يصطنع الناس من ألوان الرياء" كان "يصادق فيغتر في مودته، ويعشق فيغتر في عشقه، ويسكر فيغتر في سكره، مخلصا صادقا في كل حال". وهو كما تصفه "زبيدة" رجل مظهره الوقار والتقوى، وباطنه الخلاعة والفجور" و "زير نساء، وعبد شراب" و "قارح فاجر" و "الرجل الذي يفوق عرقه بالمجون والعردة والطرب" و "لم ير في أية امرأة إلا جسدا" و "لعله تمنى لو كان الله قد خلق البنات على طبيعة لا تحتم الزواج، ولعله تمنى في الأقل لو لم يكن أنجب إنثا قط" فإنجاب الإنثا، كما يقول "سر لا حيلة لنا فيه" وهو الرجل "الصارم الجبار الرهيب التقى الورع الذي يقتل من حوله رعبا" وهو أب ذو "طبيعة خرقت المألوف من الطبائع" وقد أحل لنفسه ما لا يحل لأحد من ذويه<sup>(٣٧)</sup>.

الراوي العليم الذي يمثل قناع المؤلف، فيظهر وكأنه المؤلف الضمني للرواية، يجمل لنا هذا المزيج المركب لشخصية أحمد عبد الجواد" الذي كان يمارس الحياة. بكل تنوعاتها دون أن يكون" مثقل الضمير بإحساس خطيئة، أو وسواس قلق، فهو يمارس حقا منحه إياه الحياة، وكأنما لا تعارض بين حق الحياة على قلبه وحق الله على ضميره، فلم يشعر في ساعة من حياته بأنه بعيد عن الله أو عرضة لنقمته، وآخاه في السلام. أكان شخصين منفصلين في شخصية واحدة؟! أم كان اعتقاده في السماحة الإلهية بحيث لا يصدق أنها تحرم هاتيك المسرات حقا، وحتى في حال تحريرها فهي حرية بأن تغفو عن المذنبين ما لم تؤذ أحدا؟! الأرجح أنه كان يتلقى الحياة بقلبه وإحساسه دون تفكير وتأمل. وجد بنفسه غرائز قوية يطمح بعضها لله فراضها بالعبادة، ويتحفر بعضها الآخر للذات فأرواها باللهو، وخلصها بنفسه جميعا آمنا مطمئنا دون أن يشق على نفسه بالتوفيق بينها". وهو من "تجح في التوفيق بين" الحيوان المتهالك "على اللذات وبين" الإنسان" المتطلع إلى المبادئ العالية توفيقا اثلافيا يجمعهما في وحدة منسجمة لا يطنى أحد طرفيها على الآخر، ويستقل كل منهما بحياته الخاصة في سر وارتياح، كما وفق من قبل في الجمع بين التدين والنوابة في وحدة خالية من الإحساس بالذنب والكبت" معا" وبالإجمال فهو كما تصفه "جليلة" إحدى خليلاته "بركة فسق" ولهذا فإن بيته" يخضع خضوعا أعمى لإرادة عليا ذات سيطرة لا حد لها هي بالسيطرة الدينية أشبه<sup>(٣٨)</sup>.

نوازح أحمد عبد الجواد أحواله إلى كائن باحث عن اللذة، والعلاقة الجنسية لديه هي خلاصة للمثمة<sup>(٣٩)</sup> تلك الأزواجية تتجلى بأفضل أشكالها في موقفه من الثورة ضد الإنجليز" طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملا وإعجابا، ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه، كأنهم جنس قام بذاته خارج نطاق التاريخ، هو وحده الذي يرسم لهم الحدود لا الثورة ولا الزمن ولا الناس، الثورة وأعمالها فضائل لاشك فيها ما دامت بعيدة عن بيته.. فإذا طرقت بابه، وإذا تهددت أمنه وسلامة وحياة أبنائه، تغير طعمها ولونها ومغزاها، انقلبت هوسا وجنونا وعقوقا وقلة أدب، فلتشتعل الثورة في الخارج وليشارك فيها هو بقلبه كله، وليبذل لها ما في وسعه من مال، وقد فعل ولكن البيت له وحده دون شريك، ومن تحدثه نفسه- فيه- بالاشتراك في الثورة فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز<sup>(٤٠)</sup>". يدمج أحمد عبد الجواد بين الثورة على النظام الاستعماري والثورة على النظام الأبوي، ويعتبرهما متلازميتين، فهو يحول دون التعبير عن الموقف الوطني لابنه لأن ثورته يمكن أن تقوض النظامين المتواطئين، فالأب مساند للثورة باعتبارها انفعالا عاطفيا مثيرا للإعجاب، لكنه مناهض لها بوصفها تضحية تهدف إلى الاستقلال، تصبح الثورة تمردا، وهوسا، وجنونا، وعقوقا، حينما ينخرط فيها أحد أبنائه/ أتباعه، لأنه هو الذي "يرسم لهم الحدود، لا الثورة، ولا الزمن، ولا الناس" فالخروج يكون عليه وليس

على المستعير. يعتقد أحمد عبد الجواد أن الانخراط في الثورة سيفضي إلى تفكك عرى الهيمنة الأبوية، فهو ينقل الفعل من مستوى الثورة على الاستعمار الخارجي إلى مستوى التمرد على الاستعمار الأبوي. وكما أن المستعير لا يقبل شريكا، فأحمد عبد الجواد، بوصفه ممثلا للنظام الأبوي، لا يقبل شريكا له في بيته، ومن يقرر الثورة على الإنجليز إنما يثور على سلطته الأبوية، ثمة تواطؤ بين الأبوية والاستعمار، فكما أن الاستعمار لا يقبل تحرر الشعوب، لا تقبل الأبوية حرية أتباعها، ففكرة التبعية حاضرة في كل من السياسات الاستعمارية والأبوية على حد سواء، ومن يتمرد عليهما لا يقبل كثنائ، إنما يوصف بأنه مخرب، ومتمرد، وعاص، ولهذا يتعثر "فهمي" في ثورته، لأن الأبوية تحول دون إطلاق ثورته ضد الاستعمار، فالخوف والتردد يلازمانه، لأن الأبوية مسخت ثورته الداخلية كتابع لها، ولهذا يدفع حياته ثمنا للخروج على الأبوية، أكثر مما يكون ضحية للاستعمار. وفي نهاية المطاف يجد كل من الاستعمار والنظام الأبوي نفسيهما في مواجهة تمرد شامل يخوضه التابعون، وتنتهي "الثلاثية" وقد تلاشت هيمنة الاستعمار والأبوية على حد سواء، لكن فوضى شاملة على مستوى الانتفاضات، والصراعات، والقيم، والعلاقات، والمصالح، تنبئ بأن عالم الثلاثية، باعتباره عالما تمثيلا للمجتمع المصري، اتجه إلى مرحلة مضطربة، تحتل كثيرا من الأخطار!

في "الثلاثية" يختزل محفوظ مسارا تاريخيا لأسرة تعيش بين عصرين، ورؤيتين، وطرازين مختلفين من طرز الحياة، طراز يتصل بنمط القيم في القرون الوسطى، وطراز يتصل بالعصر الحديث، وهو أمر كان الموليحي في "حديث عيسى بن هشام" آثاره بصورة عميقة، حينما قام بتمثيل التحولات الاجتماعية في نهاية القرن التاسع عشر، لكن المشهد السردي الشامل الذي رسمه محفوظ في "الثلاثية" أكثر أهمية وتنوعا. تبدأ الثلاثية بأسرة تنتمي في علاقاتها إلى القرون الوسطى، حيث الطاعة العمياء للأب، والسيادة المطلقة له، والخضوع الكامل للقيم التي يحملها، ويظهر مجتمع الحريم، والجواري اللواتي يلحقن بمسوداتهن عند زواجهن، والشخصيات النسوية مبرقعة، محتجبة، ليس لهن أي تطلع سوى الزواج، والجواري تابعات لهن (نور، سويدان، جلجل) والفواني يسمين في إشباع لذات الرجال، والآباء يبحثون عن ترابطات للارتقاء بالمستوى الاجتماعي عبر مصاهرات من الطبقات العليا، أو ما تبقى منها، كما يظهر في ربط الأسرة ببقايا الأرستقراطية التركية، حينما يوافق الأب على زواج الابنتين خديجة وعائشة من عائلة "آل شوكت" ويأسين من عائلة "آل عفت" الرواية تشير بوضوح إلى أن الطبقات العليا، ممثلة بالأسر الكبيرة، ذات الأصول التركية، كعائلة "آل شوكت" كانت تحتقر التعليم لأنها مكتفية لا حاجة لها به<sup>(١٠)</sup>. إلى ذلك حضور فكرة عزل النساء وحرمانهن من أي نوع من الاختلاط، حتى إن الأب يقرر منع الأم من حضور جنازة ابنها فهمي، إثر مقتله، والمشاركة في نعشه<sup>(١١)</sup>. كما أن الزوجات للذكور والإناث تتم في وسط اجتماعي مغلق وبنون أي تعارف مسبق، مثل زواج عائشة وزواج ياسين. ويفهم زواج البنات على أنه نوع من الانتهاك، وربما الاغتصاب، فالغضب يلازم أحمد عبد الجواد عند تزويج ابنتيه، فكان شرفه انتكس، فيلازمه إحساس داخلي بالتبرم، لا يتبدد إلا ليلا في مجالس بنات الهوى.

التربية الأبوية التقليدية الصارمة أحالت أسرة أحمد عبد الجواد إلى أسرة خائفة وسلبية، فالطاعة العمياء، والخوف، والمواربة في المواقف، سلوك شائع، فهمي كان سلبيا، فبين زملائه الثائرين كان يتأخر أو يلوذ مرتعدا بمكان آمن عند مواجهة الإنجليز، والخوف المستبد به يحول دون الانخراط الكامل في ثورته لأنه خاضع لنظام يحول دون التصريح بموقفه ضد الاستعمار كانت أعمال البطولة تتراعى لعينيه باهرة تخطف الأبصار، وطالما أنصت إلى نداء باطني يهيب به إلى الإقدام والتأسي بالأبطال، ولكن كانت تخذله أعصابه في اللحظة الحاسمة، فما إن تنحسر موجة



المعركة حتى يجد نفسه في المؤخرة إن لم يكن مختبئا أو هاربا<sup>(٣١)</sup> ويقتل في الوقت الذي يتبلور وعيه بهذا الخوف وأسبابه، وكان القتل هو عقاب للخروج على النظامين الأبوي-الاستعماري. فكرة الوطنية لصيقة بالذكورة، وهي، كما تذهب "سينيئا إنلو" نبتت بالأساس من وسط عالم مذكر في تطلعاته، وطموحاته، وآماله، وذاكرته، واستبعدت فيه النساء<sup>(٣٢)</sup>. لكن انغلاق الأبوية على قيم الطاعة يحول دون أن تتفجر قوى الابن الوطنية، إلا ويكون الموت ثمنا لذلك، ومثل هذا السلوك الشوب بالحيرة والخوف والتردد يعم الأسرة بكاملها: أمينة، ياسين، عائشة، خديجة. ويتوارى بمرور الزمن مع جيل الأحقاد، فالوحيد الذي يتصرف بمنأى عن كل هذا هو الأب، الذي يمارس موازنة أكبر وأشمل وأكثر خطورة: انقسام الوعي وعدم إدراك التناقضات السلوكية والقيمية، فالأب الذي يحتكر الفضائل علنا في النهار، يهدرها في الليل بين الغواني. والحق فالتلقي يشعر باختناق، شأنه شأن أسرة عبد الجواد، بحضور الأب، فخروجه من البيت صباحا إلى العمل يحدث ارتياحا" كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل، وهي تنفك عن يديه وقدميه<sup>(٣٣)</sup> إلى درجة لا يرى فيها كمال، الابن الأصغر لأحمد عبد الجواد، والأكثر وعيا في الأسرة، إمكانية" تصور عالم لا يوجد فيه الأب<sup>(٣٤)</sup> إلى ذلك فإن السرد الريب، والتدرج، والتفصيلي، يكشف بعمق طبيعة المجتمع التقليدي الذي يراعي الحدود الطبقة الفئوية والأسرية في علاقاته اليومية.

تلوح بدايات التمرد على النظام الأبوي حينما يُفصح السلوك المزودج للأب، يكشف ذلك ياسين أولا، ثم كمال بعد ذلك، لكن النساء: أمينة، وخديجة، وعائشة، يتوهمن استقامة الأب إلى النهاية، فلا يمكن تصور بقعة معتمة في صفحة الأبوة الناصعة البياض، تلك الأبوة التي تتقن زرع القهر في قلوب النساء عبر تكريس العبودية المطلقة. يبدأ التهديد من الداخل، زواج البنات والأبناء يوسع البعد المكاني لحركة الشخصيات، لم يعد "بين القصرين" مكانا يفي بالحركة المطلوبة، فالأب يصير على أن يكون ضيق المكان جزءا من فلسفة الحجب التي يؤمن بها، حتى البيت ترتب أدواره ليكون هو في الأعلى. يحدث الزواج خلخلة واضحة في مفهوم الحجر المفروض على الأسرة، والمروقات السافرة والمتهككة التي يمارسها ياسين وزوجته تعمق ذلك. ويتوسع هذا الرق في الجزء الثاني من الثلاثية، حينما يبادر كمال إلى إقامة علاقات خاصة بالوسط الأرستقراطي المتعلم تعليما غربيا، وهو غير بقايا الأرستقراطية التركية التي حرص الأب على مصارعتها، ويتكرس مظهر من مظاهر الخروج على الأبوية، حينما يفكر كمال بإجراء قطعة مع ارتباطاته الاجتماعية والدينية عبر إيمانه المطلق بالعلم والفلسفة، فينتهي إلى ضرب جديد من الاعتقاد "إنني ضقت بالأساطير ذرعا، غير أنني في خضم الموج العاتي عثرت على صخرة مثلثة الأضلاع سأدعوها من الآن صخرة العلم والفلسفة والمثل الأعلى، لا تقل إن الفلسفة كالدين أسطورية المزاج، فالحق أنها تقوم على دعائم ثابتة من العلوم وتوجه إلى غايتها. أما الفن فمتمعة سامية وامتداد للحياة غير أن مطعمي أبعد من الفن منالا لأنه لا يرتوي إلا بالحقيقة<sup>(٣٥)</sup>.

لكن هيبة الأبوية تنفتحت حينما تصبح موضوعا لسخرية أولاده السكارى "ياسين" و"كمال" في إحدى الحانات، فالتمدير الذاتي للأبوية ينبثق من الداخل. يُظهر كمال جزءا عميقا بمفهوم الأبوة، والنص الطويل الآتي يبين ذلك، وهو حوار داخلي منحبس في نفس حائرة لم تكتسب بعد درجة استقلالها" أبي! دعني أكاشفك بما في نفسي: لست ساخطا على ما تكشف لي من شخصك، فإن ما كتبت أجهله منك أحب إلي مما كتبت أعرف. إنني معجب بلطفك، وطرفك، ومجونك، وعربيتك، ومغامراتك، ذلك الجانب الدميث منك الذي يعشقه جميع عارفيه، وهو إن دل على شيء فعلى حيويته وهيامك بالحياة والناس، لكنني أسألك لم ارتضيت أن تطلنا بهذا القناع الفظ الخفيف؟ لا تعتل بأصول التربية فأنت أجهل الناس بها... فما فعلت إلا أن آذيتنا كثيرا وعذبتنا كثيرا بجهل لا يشفع لك فيه حسن نيتك... لم نعرفك صديقا كما عرفك الغرباء،

ولكن عرفناك حاكما مستبدا شرسا طاغية، كأنما كنت أول مقصود بالمثل القاتل" عدو عاقل خير من صديق جاهل" لذا سأكره الجهل أكثر من أي شر في الحياة، فهو المفسد لكل شيء حتى الأبوة المقدسة، خير منك أب له نصف جهلك ونصف حبك لأبنائك... غير أنني ما زلت أحبك وأعجب بك حتى بعد أن زابتك صفات الألوهية التي توهمتها فيما مضى عيناى المسحورتان. أجل لم تعد قوتك إلا أسطورة... لكن لست وحدك الذي تغيرت فكرته، الله نفسه لم يعد الله الذي عبدته قديما، إنني أغربل صفات ذاته لأتقيها من الجبروت والاستبداد والقهر والدكتاتورية وسائر الفرائز البشرية... قررت أن أضع حدا لاستبدادك، استبدادك الذي يغشاني كما يغشاني هذا الظلام المحيط... لأقول لك إنني قررت أن أضع حدا لاستبدادك، لا بالتحدي والعصيان فإنك أكرم على نفسي من أن أقبل بك هذا، ولكن بالهجرة! أجل لأهاجرن من بيتك حال أقف على قدمي، وفي أحياء القاهرة متمتع لكل مضطهد<sup>(٣٧)</sup>، ويستمر كمال في مناجاته، وينتهي برفض مفهوم الأسرة، ويقترح أن يتحرر الإنسان من سيطرة الأسرة "هذه الحفرة التي يتجمع فيها الماء الآسن" ويقترح أن "تزل الأبوة والأمومة" ويختم بالقول "هيني وطننا بلا تاريخ، وحياة بلا ماض" <sup>(٣٨)</sup>.

## ٥. الدنس وانهييار النسق الأبوي

فكرة الدنس تسرع في تدعيم صورة الأب، فالعلاقة المزبوجة والمعدّة التي يقيمها كل من الأب وياسين مع زنوبة، تدفع بمفهوم الأبوة إلى حافة الخطر، إذ إنها تسحب الشرعية الأخلاقية عنها، ومبالغة ياسين في اشتهاى زنوبة إنما تستبطن انتقاما مبهما من مفهوم الأبوة. ولكن هل كان الاستغراق بالدنس يقتصر فقط على التردد الدائم على بيوت اللذة؟ الواقع أن ارتداد أحمد عبد الجواد لمجالس الغواني كان من أخف أشكال الدنس في الثلاثية، من الصحيح أنه يمضي أربعين سنة في صحبة الغواني، باستثناء السنوات الخمس التي ينقطع فيها إثر مقتل فهمي، لكن الرواية تمور بأشكال كثيرة من الدنس.

يلاحظ بداية أن العالم التخيلي للرواية ينفّث على مسارين، مسار أول ينعقد حول مفهوم المتعة، ويمثله أحمد عبد الجواد وجيلية وزبيدة ومحمد عفت وعلي عبد الرحيم. ومسار ثان ينعقد حول مفهوم الأبوة، وتمثله أسرة أحمد عبد الجواد. هذان المساران المتوازيان يتعرضان لهزة عنيفة حينما تظهر زنوبة، التي تريد الانتقال من المسار الأول إلى الثاني، تريد أن تتحول من غانية إلى زوجة، أحمد عبد الجواد صارم في الفصل بين المسارين، القيم التي يمثل لها، ويتبناها، ويتحرك ضمن أسوارها المغلقة لا تسمح بخلط المسارين، ظهور زنوبة يخلخل النظام الأبوي. في الأخير نجحت زنوبة في مسعاها فأطاحت بالنظام حينما أصبحت جزءا من الأسرة الكبيرة: زوجة لابن الأكبر ياسين. يريد أحمد عبد الجواد لزنوبة أن تظل موضوعا للمتعة، فيما هي تريد الانتقال إلى وضع إنساني آخر تتخلص به من الخطأ الأخلاقي الذي سقطت فيه، لكنه مدفوعا بمفهوم الأبوة الذكورية لا يتقبل هذا الانتقال، ولا يقر بهذا التغيير، ولا يسمح له أن يتحقق، يعيش صراعا بين دوافعه الفريزية ودوافعه القيمية، يقبل كل شروطها إلا الزواج، يفتقد عليها بكل شيء لكنها تأتي منح جسدها إلا عبر علاقة شرعية، ومع أن الضعف والانهيار يلوحان في أفق الأحداث، انهيار أحمد عبد الجواد وضعفه، لكنه يرتعد ذعرا كلما فكر أنها ستكون زوجته، لا يمكن أن يتحول موضوع المتعة الحرّة المكشوفة إلى جزء صميمي من الأسرة الأبوية، فالنساء ينبغي أن يكنّ إما طائعات، خائعات، تابعات، أو غانيات، مهيجات للذات والرياضات من أجل إشباع الفحولة. وبدل أن يتوقف المساران، ويبقى متوازيين، يدفع محفوظ بمحاولة زنوبة إلى نهاية أخرى، لكي تُضرب القيم الأبوية في الصميم، تلك هي فكرة الدنس، والمشاركة في امتلاك جسد المرأة.

يمثل ياسين أحد المحركات الكبرى لمسار السرد في الثلاثية، الصورة المهشمة له تخفي دورا كبيرا، هو تجسيد مضخم للجانب الخفي من شخصية أبيه، وجود ياسين التمهّر يذكر المتلقي

بالممارسات الخفية لأبيه، لا يوقر ياسين أيا من قيم الأب، على العكس من ذلك، فهو يسعى بكل جهده لفضح سلوكه. يعمق السرد الصورة الشهوانية المتهوررة لياسين، فهو "صاحب شهوة عمياء" و"حيوان أعمى" و "وكل امرأة عنده رغبة" والحب لديه هو "الشهوة العمياء" وهو بوهيمي النزعة، شهواني الطباع "كالكلب يلتهم ما يحاذقه في القمامة"<sup>(١١)</sup>. يستغرق في شهوات شبه منحلة، يتشهى الخادמות العجائز، كأم حنفي، والجواري السود مثل نور، وضاربة الرمل، وبائعة الدم، وينتهي باصطياد الأرامل المسنات، والخادמות الخليعات، وعلى غرار أبيه يشكل عصابة من الماجنين يلتقون للسهر في "حانة النجمة"<sup>(١٢)</sup> ويدرك تماما بأن الزوجة ليست المفتاح السحري لدنيا المرأة و أن " الزواج أكبر خدعة، والزوجة تنقلب بعد أشهر إلى شربة زيت خروع"، وهو يرغب "بالمرأة لذاتها، لا لمعانيتها، ولا ألوانها" و "كل امرأة لعنة قذرة.. لا تدري امرأة ما العفة إلا حين تنتفي أسباب الزنا"<sup>(١٣)</sup>. ويبدى رغبة جنسية واضحة بأم زوجته أكثر من الزوجة نفسها، حينما يتقدم لخطبة "ميم" وسرعان ما يهمل الابنة، ويقيم علاقة جسدية بالأم بهيجة" هذه الأم التي كانت على علاقة جسدية بأبيه، وتتفجر نزواته الشهوانية في سياقات لا تحتل، كرجبته العارمة بالجارية نور حينما كان الإنجليز يرابطون جوار البيت، ويحتلون الحارة، ومدايمته للخادمة أم حنفي في الحجرة السفلية وهي نائمة، وهو ملول بما له، راغب بما ليس له. وبالإجمال هو صورة مضخمة للجانب السري، وغير المعلن، من أبيه.

هذه الصفات التي يحوزها ياسين تجعله قادرا على التمتع المتنوع، وغير الشرعي، دونما تأنيب داخلي، وهو مصمم على تدمير القيم الأبوية، توضع كل هذه الصفات في سياق تهديم الأبوة في الوقت الذي يضرب التصانبي الأب في الصميم، تصايبه بزنوبة الذي يمزقه شطرين بين الاندفاع للاستغراق بتمتع والحفاظ على قيمة الأبوية، في هذه الحالة المريعة من التردد والإقدام، حيث يتوارى الآخرون جميعهم باستثناء أحمد عبد الجواد وزنوبة، خلال صفحات كثيرة"<sup>(١٤)</sup>. يعمق ياسين فكرة الدنس حينما يقيم هو الآخر علاقة جسدية بزنوبة، مع معرفته المسبقة بأنها خلية لأبيه، وإحدى الفاعلات في مجالس الأنس. يريد ياسين الانتقام من أبيه عبر علاقة آثمة مع عشيقته. توضع الأبوة في ميزان التمتع، يلتقي الأب والابن على جسد أنثوي واحد، أحدهما مسكون بالرغبة والآخر مسكون بالانتقام. ومع هذا فلاختلاف بين الاثنين ما زال كبيرا، يقترب الابن الرذائل عارفا بها، ومتهاككا من أجلها، فيما يقتربها الأب متعففا، ومتخيلا أنها تكمل دوره الأبوي الذكوري، ومع أن الابن هو الذي سيفوز بزنوبة، لكن السرد التفسيري، الذي يقدم الأب متذلا تحت سياط الشهوة، لا يسمح للأبوة باقتراف خطأ أخلاقي كبير كالزواج من عشيقة الابن، فالأبوية تقي من السقوط المريع، فيما البنوة لا تأبه بالقيم الرمزية. ولكن صراع الذكور حول الإناث كفرائس ليس هو الوحيد الحاضر في سياق السرد، فالثلاثية تعرض نمطين من النساء: نمط النساء الامتاليات، المستلبات، المستسلمات، ومثالهن "أمينة" ونمط الشهوانيات، الشرسات، الداعرات، مثل زبيدة، وجليلة، وبهيجة، ومن هذين النمطين تنبثق زنوبة، ترتبط بعلاقة جسدية مع الأب والابن، لكنها تخطط للزواج من أحدهما، وتنجح في الاستئثار بالابن. تريد الانتقال من عوامة اللذة إلى بيت الأبوة، تتطلع إلى اختراق النظام الأبوي عبر البنوة، وتحلم بأن تكون جزءا منه، فهو النظام الذي يوفر الأمان والطمأنينة لها.

فكرة الدنس التي تهز ركانز القيم الأبوية، لا تقف عند حدود التنازع بين الأب والابن على جسد زنوبة، بل تأخذ مسارا آخر بعد أن يحوز ياسين عليها، يقع الدنس هذه المرة في المشاركة الجسدية التي يقيمها ياسين وكمال مع الغائبة "وردة" في الحالة الأولى يتشارك الأب والابن بجسد زنوبة، وفي الحالة الثانية يتشارك الأخوان بجسد وردة. يظهر ياسين وسيطا في الدنس، فمن خلاله ينتقل من الأب إلى الابن، لأنه المشارك لهما في المرأتين. ومع أن (كمال) يبدو مهووسا

بالثقافة، وبالتهويمات الخيالية، لكن صورته ترسم في الرواية كفتى من الجيل الضائع، الذي تصدحه الأرستقراطية الجديدة في علاقاتها المتحررة، وسلوكها الغامض، فيخيل إليه أنه سيكون جزءاً منها، لكن تربيته التقليدية تصطم بالتححرر العام. لتلك الأرستقراطية، فينكفى على نفسه، ويتأكل شيئاً فشيئاً، محبطاً بين الغواني والحانات. يجد نفسه أكثر تحرراً من عائلته الأبوية لكنه أكثر تحفظاً من الأرستقراطية الجديدة، فيروح يبحث عن يواسيه بشخص البغي "عطية" في مأخور تديره جلييلة "وهي" مطلقة ذات بنين، تقطي كآبتها المعتمة بالمربة، وتمتص اللهاي النعمة أنوثتها وإنسانيتها دون مبالاة<sup>(١٧)</sup>.

يذكر سلوك كمال بسلوك أبه، فكلاهما يجعلان من "جلييلة" وسهلاً لعلاقات غير شرعية مع "زنوبة" و"عطية". يحدث ذلك أزمة في صلب القيم الأبوية. ويرى "بوحديبة" أن ذلك يعود إلى عجز الذكر، شبه الرضي، عن الخلاص من سراب المرأة الأخرى المنافسة، وإعادة اكتشاف الوحدة الأساسية في الأنثى الخالدة، والالتقاء على جسد امرأة منافسة يخلق رباطاً قوياً وعميقاً بين الرجال من أجيال مختلفة<sup>(١٨)</sup>. التعارف الذكوري بين الأب وابنه، وبين الأبناء، يتم على أجساد نسوية مشتركة، فيدهمهم زهو الاكتشاف، والفحولة، والمشاركة، وفيها يتفاعل الذكور حول ولعة الجسد الأنثوي، تترنح الأبوية لأن الدنس يضيء ظلماتها، ويضعها تحت مجهر البوهيمية المباشرة التي تزيل الحدود القيمية، وتفضح النزوات البشرية المشتركة لدى الذكور، فتتوارى صورة الأب، في الجزء الأخير من الثلاثية، ويستأثر الأحقاد بالقضاء السري للأحداث (رضوان، وعبد المنعم، وأحمد) ويحلّ الجدل حول المفاهيم الكبرى والتشكيك بها، كالأيمان والإلحاد، والعلاقة بين المسلمين والأقباط، والأحزاب الدينية والعلمانية، محل العلاقات التقليدية التي رسمها السرد في مطلع الرواية. وفيما بدأت الرواية بالحرص على الانتساب العائلي والانتماء الطبقي انتهت إلى أن القيمة تكمن في الوظيفة والشهادة الراسية. وإثر موت الأب مباشرة يتحول السرد من الصيغة الموضوعية إلى الصيغة الذاتية<sup>(١٩)</sup>، وهي المرة الوحيدة التي يكون السرد الذاتي فيها على لسان "أمينة" وهي تستعيد عبر المناجاة الذاتية تاريخ الأسرة بصورة تداعيات حرة متناثرة<sup>(٢٠)</sup> وينتهي الأمر بانتهيار القيم الموروثة للأسرة، فالحفيد "أحمد" يصبح ماركسياً ويتزوج ماركسية هي "سوسن حماد"، ويطيح الحفيد الآخر "عبد المنعم" وهو من الأخوان المسلمين، بالمجد المعلن للأسرة، حينما يرغب الزواج من "كرمية" ابنة الفاتنة "زنوبة".

تستأثر الذكورة بالمقام الأول في العالم التخيلي للرواية، لكنها ذكورة تتلاشى بمرور الزمن بفعل التآزم الداخلي فيها، وبفعل توارث دور الأب، وبفعل نوازع الدنس المنطلقة من عقاليها بين الرجال، وبفعل التمرد الذي يبديه جيل الأحقاد، رجالاً ونساء، على التركة الأبوية، وتكون النتيجة ظهور فئة نسوية غير فتية الأنثى الامتثالية، التي مسختها الأبوة إلى تبعية مطلقة، والأنثى الشهوانية الهادفة إلى إشباع الذكور، وتمثلها الغواني اللواتي يذكرن بالجواني في الأدب القديم. تظهر نساء يتمرذن على هذا التصنيف الأبوي كـ "سوسن حماد" وسواها من الحاملات لقيم فردية، وأيديولوجية جديدة، وكلما مضت الأحداث أدى انهيار الأبوية الذكورية إلى استئثار الأنوثة بالمكانة الواضحة في العالم التخيلي، فاستمرارية النسب تأتي من النساء وليس من الرجال، والأحفاد الفاعلون في الأقسام الأخيرة من الرواية هم أولاد خديجة من نسل "آك شوكت" وليس من أولاد أحمد عبد الجواد الذكور باستثناء رضوان الذي ينتهي شاذاً. يتوقف النسب الذكوري للأب من أبنائه، وهو من شروط الأبوية، ويستمر ببنياته، فالنسب أنثوي في الثلاثية وليس ذكورياً، ولكن هذه ليست ميزة بذاتها في النظام الثقافي الأبوي، لأن النساء فيه يلعبن دور الوسائط الحافظة للنوع، والقيم، والعلاقات التقليدية، ويبودون منفعلات ولن فاعلات، وعلى الرغم من ذلك يقع

حراك لا يمكن إغفاله في بنية العلاقات العامة للشخصيات. تختلف جذريا عن نمط العلاقات التي بدأت الرواية بها.

في النظام الأبوي تدفع المرأة دائما ثمن مخالفة سنن الرجل، تدهس أمينة بالسيارة لأنها خرجت دون إذن زوجها، فالدهشة الغامرة بالفرح المشوب بالتوجس الذي تشعر به أمينة، وهي تطوف بجوار مسجد الحسين لا يمر إلا عبر عقاب جسدي، كسر عظم الترقوة بحادث سيارة، ومع أن ياسين هو الذي أغراها بالخروج فهي التي دفعت الثمن، وما إن يعلم الزوج بخلفيات الحادث حتى يستشيط غضبا، لكنه لا ينتهي عن الالتحاق في اليوم نفسه بمجلس الغواني، فالكارثة الأسرية لا تحول دون متعة الذكر، المكان الذي يغامر إليه الزوج هو مجلس الأنس اليومي، أما المكان الذي طافت فيه الزوجة فهو مكان مقدس. تتخطى حرية الأب الحدود الخاصة بثنائية المدنس والمقدس، فعقاب أمينة سواء في الأذى الجسدي الذي لحق بها، أو في التقرع الذي نالته، يأتي مكافئا للخروج على الأنظمة الأبوية التي تشترط الموافقة المسبقة على كل فعل تقوم به الأنثى، أما الانغماس بالمتع الجنسية فيكون استغراقا للذكر في أفعال تخرق المقدس الذي انجذبت الزوجة إليه بحسن نية تبركا. تجني المرأة عقابين، ويكافأ الرجل بالمزيد من المتع: تراتبية العلاقات، والمكانة، والمواقع، كما تجلت في بيت أحمد عبد الجواد نظمت في مطلع الرواية استنادا إلى أهمية الذكورة، وأعيد النظر فيها جزئيا، بعد ذلك، إذ تنتهي الرواية في بيت آل شوكت<sup>١٧</sup> وقد قسم تبعاً للانتماءات الأيديولوجية والدينية للشخصيات، الدور الأرضي يمكنه الماركسيون: أحمد إبراهيم، وسوسن حماد حيث صار بيتهما مقنن للماركسيين، فيما الدور الأعلى الخاص بعبد المنعم إبراهيم وكريمة أصبح ملتقى للإخوان المسلمين، يعاد ترتيب المكان ليس في ضوء القيم التقليدية إنما في ضوء المفاهيم الأيديولوجية الخاصة بالبنية التحتية والبنية الفوقية: المجتمع والدين<sup>١٨</sup>.

يقع تداخل في نظام القيم التي كان أحمد عبد الجواد السند الداعم لها، وتصاب الأسرة بصدمة حينما يختار جيل الأحفاد سلوكا لا يتصل بالقيم الأبوية التي رسخها الأب. يتزوج الحفيد عبد المنعم إبراهيم شوكت، وهو من الأخوان المسلمين من كريمة ابنة زنوبة الغانية والموادة، وزوجة خاله ياسين، فلا يرى الحفيد مانعا من الزواج من ابنة غانية سابقة، أخوه الآخر أحمد إبراهيم شوكت، الماركسي المذهب والانتماء، يمر بنفس تجربة خاله كمال، يحب عابدة، ثم علوية صيري، لكنهما ترفضانه، وفي الحالتين يتم الاستغناء عن شغافة الحب مقابل توفر المستوى المادي الرفيع الذي تطالب به المرأة، تقرر الأنوثة بالمال، فيتزوج الماركسية سوسن حماد في تظاهر واضح ضد قيم الأسرة، ويكشفان عن عدم إيمانها الديني، وتقدم سوسن وجهة نظر جريئة بالإسلام والاشتراكية<sup>١٩</sup> قد يكون في الإسلام اشتراكية، لكنها اشتراكية خيالية كالتي بشر بها توماس مور، ولويس بلان، وسان سيمون، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعي في ضمير الإنسان بينما أن الحل موجود في تطور المجتمع نفسه، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفرادها، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية، فضلا عن هذا فتعاليم الإسلام تستند إلى ميثاقين قضا أسطورية تلعب فيها الملائكة دورا خطيرا، لا ينبغي أن نبحث عن حلول لشكلات حاضرتنا في الماضي البعيد<sup>٢٠</sup> ويرى زوجها أن أسرته معقدة لأنها أسرة برجوازية، وهي "تحتاج إلى محلل نفسي بارع يشفيها من كافة عللها، محلل له قوة التاريخ"، وينتهي كمال، وهو في الأربعين، كما كان أبوه بصحبة الغواني، متصابيا يربط أمام دار "بدور شداد" التي تصفوه بعشرين سنة، في نوع من التعلق الاستعادي المرضي باختها الكبرى "عابدة"<sup>٢١</sup> بما يذكر بتعلق أبيه بزنوبة من قبل، وينتهي الأمر به في مأخور تدبره جليلة، وقد وقع في غرام البهي "عطية" فالإخفاق المريع بسبب رفض عابدة له، يدفع به لإعادة التوازن مع أختها، في ممارسة صيبانية، تنتهي به إلى الواخير

الليلية. وتصاب زبيدة بالجنون والإيمان على الكوكابين، وتتوب جليلة مكفرة عن ماضيها، ويشق رضوان ياسون أحمد عبد الجواد طريقه دارسا للقانون، وشاذا. ومرتبطة بعلاقة مثلية مع عبد الرحمن باشا عيسى، الشيخ، الأعزب، المتهتك، بعد أن يستدرج إلى بيت الأخير بوساطة حلمي عزت الذي يترأى وكأنه قواد.

تحتل البنية الطبقيّة الموروثة في مجتمع الرواية، ففؤاد الحمزاوي يرتقي بمنصبه كوكيل نهاية من الحضيض إلى الطبقة العليا، بعد أن كان مجرد صبي في وكالة أحمد عبد الجواد يساعد أباه في الأعمال اليومية، وبالمقابل يتردّد موقع كمال من الأعلى إلى الحضيض فهصبح معلم أطفال، بعد أن كان يملي نفسه حالما بالأرستقراطية الحديثة من خلال علاقته المتخلّلة بعائدة شداد التي تهمله، وتقرن برجل طمقتها وترحل إلى باريس. شعور الشؤذ، والإلحاد، ونقد الدين، والزواج من الغواني، والانهيارات الطبقيّة الشديدة، كانت أمورا لا تحتل في بداية الرواية، فيما أصبحت واقعا مكرسا في نهايتها. وتبلغ المفارقة أقصاها حينما يعرض محفوظ تماثلا ساخرا بين طقوس اللذة وطقوس العبادة، ومع أن كل شيء يبدو ثابتا في مطلع الرواية، فإن التحولات تكتسح العالم السردى، يخطف المصباح القديم، ويظهر الكهربائي، والأسطوانات المغنطة، والسينما، وسيارات الأجرة، وتختفي الجوارى، وتكشف الوجوه، وتختفي البراقع، وتتكاثر الحوارات، والتداعيات، والمناجاة الذاتية، بدل السرد التفسيري الموضوعي، وبدل الزواجات المباشرة القسرية المعتمة القائمة على المصالح الطبقيّة، والأسرية، تطوف بالرواية علاقات حب رومسية، كالعلاقة بين كمال وعائدة شداد. ويتم تعاطي الخمرة، وأكل لحم الخنزير أسفل الهرم، ويتحلّل التزمّت التقليدي، وبه يستبدل خليط من الممارسات غير المحددة، وتهيمن السجلات الدينية والسياسية والاجتماعية بدل الأحاديث المقنّصة الوقورة في مطلع الرواية. يقع انشقاق في صميم الأسرة بين الانتماءين الماركسي والإسلامي.

تكرّس الثلاثية احتفاء كاملا برغبات الذكور وتطلعاتهم، ومشاعرهم، وهواجسهم، لكنها تكاد تهمل الإناث من كل ذلك، فباستثناء الغواني لا نكاد نعرّ، طوال أكثر من ألف صفحة، على إشارات دالة وعميقة تسمو بالرغبات الأنثوية، فالرواية تركز بصورة شبه مطلقة قيم الذكورة، والنزوات الأنثوية المتناثرة فيها تأتي في سياق استثارة الفحولة تجاه الأنثى الشهية التي يعرّبتها تشدّد رغبات الذكر، على غرار المرويات السردية، وكتب الشبق القديمة، ولا نجد حبا أنثويا سويا. المرأة تتوزع بين خنوع كامل لرجل يطفئ في جسدها أي رغبة سوية تقوم على المشاركة، أو هي غانية وظيفتها تنشط الفحولة عبر متع العريضة والإثارة السخية، والتهتك، والأجيال الطالعة في نهاية الثلاثية ينحصر اهتمامهم بالمراكز الوظيفية، والانتماءات الأيديولوجية، أكثر من الاهتمام للقيم الأبوية، ولهذا فالسرد لا يكرس لهم موقعا كالذي ظهر في حالة أحمد عبد الجواد وأمينه، فهؤلاء نماذج قيمية، فيما الأجيال الجديدة خليط إنساني مشغول بالطموح الفردي، وخلاصة لا يكمن بالانتماء إلى قيم الأبوية إنما بالتهارات الأيديولوجية، دينية كانت أو إلحادية، ومع أنه يقع انفصام بين القيم التي يحملها جيل الآباء، وقيم الأحفاد، وكل ينكفي على نفسه في نوع من المنافعة الخاصة به، لكن السرد الموضوعي ينهار بانهار القيم الأبوية، وينبثق السرد الذاتي الذي يعبر عن القيم الفردية مباشرة، ويستكشف دواخل الشخصيات دون وسيط، تقل تدخلات الراوي المعلم، وتتوارى شروحات المؤلف الضمني، وتختفي تلك المشاهد البازعة في تصويرها لجلسات الأنس الليلية- وهي الأكثر حيوية في الثلاثية- وتحل محلها المشاهد الحوارية والتأملية، ويكاد يخطف السرد التفسيري في الأقسام الأخيرة من الرواية.

انتهت الأبوة في مستواها الاجتماعي إلى التلاشي في "الثلاثية" بعد أن استقامت عقوباً عدة، وأخضعت الجميع لقيمها الكبرى، وقامت بدور المحفز السري الأساس للصراعات المحتممة بين الشخصيات، وملأت العالم التخيلي بالأفكار والعلاقات في صعودها وأفولها، لكنها أخذت في رواية "أولاد حارتنا" مستوى ميتافيزيقيا كاملا، ففي هذه الرواية يتعال الأب عن الوصف، قوته، وجبروته، وغموضه، وهيبته تضفي عليه سحرا أخاذا، يقبع متجبرا في "البيت الكبير" وينظر من عل إلى نريته المتصارعة حول شؤون الحياة، جوار البيت الكبير، من أجل أن تحظى برضاه، أو تمارس السلطة باسمه. لا يعرف الأب الكبير "الجبلاوي" الرحمة، وليس من سجاياه الغفران، تقوم علاقته مع أبنائه على ركيزتين أساسيتين: الطاعة والجهل، ينبغي أن يتذلل الجميع طائعين له، وينبغي أن يظلوا جاهلين بوصيته السرية التي خطت في كتاب موسى بالذهب، وحفظت في صندوق فضي في غرفة منيعة داخل البيت الكبير. العصيان والمعرفة ينبغي أن يختلعا من ذلك البيت، أبدى إدريس (=إيليس) عصيانا ففناه الأب، إلى الأبد، خارج البيت الكبير، ورغب أدهم (=آدم) في معرفة سر الوصية الأبوية فلاقى المصير نفسه: طرد من بيت الأب. استوت المعصية بالمعرفة، هذان سببان كافيان لشقاء نرية الأب التي استبعدت من البيت الكبير، وحرمت من نعم الحقيقة الفناء، لأن إدريس وأدهم، كل لسبب خاص به، أراد أكثر مما ينبغي، وطلب معرفة أكثر مما هو مسموح بمعرفته. صورة الأب المتعالية في بيته لا تعرف التغيير، فهو "جبار هذه الأحياء جميعا" و"جبار بلا جدال" وهو "الطاغية المتواري خلف أسوار بيته" (١).

يبعد الجبلاوي المكثف بغموض دائم في البيت الكبير المملوء بالحدائق والخدم، وكأنه يستمد قوته من تنازع الأبناء حول ميراثه، فقد ارتقى رمزا تتجدد أهميته بمقدار استخدام اسمه في الصراعات الدنيوية. ولا يفلح أحد في كشف وصاياه الحقيقية المحفوظة في مجلد ضخم داخل صندوق فضي في قلب بيته (٢). وكل الصراعات بين أبنائه وأحفاده تقوم على تأويلات ذاتية لها، واعتقاد شخصي بالامتثال للميراث الذي يتصل به. والاضطراب الملحمي في العالم التخيلي للرواية يقع خارج البيت (= الدنيا) ولأن الصراع حول الاستئثار بميراث الأبوة يكون موضوع تنازع دائم فلا يفلح أحد في الحصول عليه بصورة دائمة، يعتقد عرفة أن ذلك الصراع يمكن أن ينتهي بمعرفته سر كتاب الأب. والرواية كناية عن التنازع بين الدنيوي-الديني، فالنفوذ الأبوي-الإلهي للجبلاوي، لا ينحسب في البعد الميتافيزيقي المقدس إنما يتعداه إلى البعد الدنيوي المعدس الذي يمثل إيقاع الحياة اليومية القائم على الغلبة، والسيطرة، والقتل. يحاول كبار السلالة: أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، الاستئثار بالمكانة والقيادة والهيبة استنادا إلى تفسير خاص بكل منهم لما يريده الجبلاوي القابع في بيته من القدم، كل منهم يتبوأ مكانته بناء على إقناع الآخرين، إنه الأقرب إلى ما يريده الأب، وهذا التنازع يرتفع رمزيا ليحيل على الأنبياء والديانات السماوية، وهى التفسيرات الأرضية التي تستمد شرعيتها من التراث الديني. ويظل الصراع قائما مادام الجميع يتنازعون حول سلطة الأب، إلى أن يظهر عرفة (=المعرفة) الذي يتسبب في قتل أسطورة الأب من خلال السحر (=العلم). فكتاب الأب هو "كتاب السحر الأول، سر قوة الجبلاوي الذي ضن به حتى على ابنه" (٣).

تصور الرواية العمق والتمرد. يندلع في الجيل الأول من أبناء الجبلاوي شريان من الصراع، صراع قدر وصراع مطامع. صراع القدر يمثل انتقام الجيل الأول إلى عقابه ومنجبيين: عباس وجليل عقيمان، وروضان لم يعيش له ولد، وعلى هذا المستوى جرى تحييد ثلاثة من الإخوة الخمسة، انغمروا في ملذات خالدة "يأكلون ويشربون ويقامرون" لا شأن لهم بشيء. السعداء المطلقون الذين لا يفكرون في المستقبل. الخالدون في البيت الكبير، أما صراع المطامع فاقصر على إدريس وأدهم.

يحظى أدهم برضا الأب لطاعته، ودرأيته بشؤون البيت الكبير وإدارته، ولأنه "على علم بالكتابة والحساب"<sup>(١٢)</sup> فيما يعلن إدريس العصيان والتمرد لأن الأب تخطاه إلى أخيه الأصغر في إدارة "الوقف" وهنا ينبثق صراع المطامع والأدوار. لا يكشف أدهم نية للاستئثار بشيء، أول الأمر. يرضخ لإرادة الأب، بصورة كاملة فيما يعلن إدريس رفضه للقرار منذ اللحظة الأولى. يظهر إدريس وكأنه متمرد بالطبيعة، يُنبذ، ويُطرد، ويُعلن، ويصبح منذ تلك اللحظة موضوعا للعصيان والضياع، يعيش في الخلاه المجاور، يفتر نفسه لإغراء الآخرين في تخريب سلطة الأب. فصا يدعو الجبلوي أدهم، ويسلمه شؤون البيت الكبير، ويأمره "املا هذا البيت بذريتك، وإلا نهب عمري هباء"<sup>(١٣)</sup> والرواية على هذا المستوى هي تجسيد لرغبة الأب الذي لن يكون أباً بلا ذرية تحمل اسمه، ولكنها على مستوى آخر تجسيد لصراعات الأبناء، والأحفاد، وذرياتهم، عبر التاريخ حول مطامع دنوية، يريدون حيازتها من خلال تفسير لرغبة الأب. أدهم سرعان ما يخون ثقة الأب فيه، حينما تغريه زوجته، يدفع من إدريس إلى معرفة ما تحتويه "كتاب الأب"، لمعرفة "الوصية" التي خلدها فيه، ولمعرفة مستقبل الذرية، يُطرد أدهم من البيت لأنه أراد أن يعرف أكثر مما ينبغي، وبذلك تعيش الذرية من ذلك اليوم مستبعدة في الخلاه، ورغبتها الوحيدة العودة إلى البيت. وفي إحدى حالات قنوطه وهو يواجه صعاب الحياة، يقول أدهم بانفعال مخاطباً أباه عبر حوار داخلي "لماذا كان فضلك كالنار تحرق بلا رحمة؟ لماذا كانت كبرياؤك أحب إليك من لحكم ودمك؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالحشرات؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيها الجبار"<sup>(١٤)</sup>.

ذرية الجبلوي مسكونة بالقتل، مرت بلحظات سلام قصيرة في صهود جبل، ورفاعة، وقاسم، لكنها سرعان ما خرجت على الأعراف التي سنها هؤلاء، وكلما ابتعد الزمان تفاقمت صعاب الذرية، وازداد اعتكاف الأب في بيته حتى أصبحت رؤيته مستحيلة. وكما يقول إدريس فعلاقة الأب بأبنائه قائمة على الطاعة وعدم الغفران. يؤدي هذا التنازع إلى ضياع كل شيء، في النهاية يخاطب الشيخ شقرون الجبلوي "يا جبلوي، حتى متى تلازم الصمت والاختفاء، وصياهاك مهلة، وأموالك مضبغة، أنت في الواقع تُسرق كما يُسرق أحفادك يا جبلوي" فالأب لم يره سوى أبنائه"<sup>(١٥)</sup> ولم ير أحفاده، ولم يره. تتصل ذرية الجبلوي بأدهم، يصاب الأخير بفجاعة في ولديه التوأم: يقتل قفري أخاه همام، ويختفي، ولم يبق لأدهم سوى حمدان، لا يعود قفري للظهور إلا في نهاية عمر أدهم، يبدو قفري وكأنه يحمل صفات عمه إدريس، فهو الآخر يحمل رفضاً لسلطة الجد، وحكمة على الجبلوي قاسم "إن جدنا شخص شاذ لا يستحق الاحترام، ولو كانت به ذرية من خير ما جفا لحمه هذا الجفاء الغريب.. إنني أراه، كما يراه عمنا، لعنة من لعنات الدهر" ومن امتزاج الأبناء الذين نشأوا جنباً إلى جنب، وخالطوا غيرهم ارتسمت في صفحة الوجود حارتنا، ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا"<sup>(١٦)</sup>. وجبل أول من لعب دوراً كبيراً في حياة الحارة بعد أدهم، ينتسب إلى آل حمدان من نسل أدهم. وكذلك رقاعة، وقاسم. ذرية الجبلوي تصطرع على شؤون الحياة في الخلاه المجاور لبيت الأب، لا تستطيع الدخول فيه، والاعتماد عنه، منذ إدريس وأدهم اللذين رابطا إلى جواره، حينما طردهما الجبلوي. وكل من الأبناء الكبار: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم، يطمحون إلى إعادة الاتصال بالأب الذي كان قرر منذ خطيئة أدهم أن تطرد الذرية خارج البيت، فالتمرد على الأبوية لعنة الجفاء والنبيذ والقطيعة.

يأتي عرفة غير منسوب لأب، فالعروة مجهولة النسب، يصطرع الآخرون لأنهم مسكونون بهاجس الانتساب الأبوي، فيما عرفة لا ينتسب إلا إلى الحقيقة الواقعية وليس إلى المخيلة، إنه فخور بمعرفته وعمله لا بانتسابه"<sup>(١٧)</sup>، وهو يعرف استحالة التوافق بين وجود لأب ووجود المعرفة الحقيقية، فلا فعل للمعرفة بالحضور الكاسح لحضور الأب في المخيال العام. وجود الأب يحول



دون تلك المعرفة، ولهذا يسمى "عرفة" لمعرفة "سحر" الكتاب، وفيما هو يفعل ذلك، خرقا لكل تلك المحرمات المتراكمة من عصر آدم إلى زمنه. يتسبب في موت أبيه من أجل المعرفة، فطموح عرفة يتخطى سلطة الأب إلى سلطة المعرفة. يبقى سبب موت الأب غامضا. يعتقد أنه يقتل الخادم الأمين تتلاشى قيمة الأب، لأن الخادم هو الوسيط بين الأب وبين الآخرين منذ توارى الأب في العهود الأولى، ولم يعد يقبل الظهور حتى لأقرب المنتسبين إليه، فيما بعد تخيره إحدى الخاديمات بأنه مات لسبب آخر، وأن وصية الأب لخادمته أن تذهب إلى عرفة<sup>(١)</sup> انهي إلى عرفة الساحر وأبلغه عني أن جده مات وهو راض عنه" وتقدم الخادمة رواية مختلفة عما تصوره عرفة، تقول "ما قتل الجبلوي أحد، وما كان في وسع أحد أن يقتله... لقد مات الرجل بين يدي" يموت الجبلوي" قاهر الخلا، وسيد الرجال ورمز القوة والشجاعة، صاحب الوقف والحارة والأب الأول للأجيال المتعاقبة" لا تحتل النساء إلا هامشا ضيقا في الفضاء العام للرواية، ومكانتهن دونية، وهن اللواتي يعزى إليهن الخطأ في معظم الأحداث الكبرى، وقد حرم الأب دخولهن حديقة البيت، أليفة تغري آدم بالخطأ، فطرد عن البيت الكبير بسببها، ويسميهن تشي بزوجه رفاعة لدى الفتوة بهومي وتخونه، حينما يقرر الهرب من الحارة، وباستثناء قمر زوجة قاسم الأول، تكاد صور المرأة تكون معتمة، وأغلب النساء يكنّ موضوعا لرغبة "الفتوات" وباستثناء "عرفة" الذي ينتسب لأمه، فالجميع ينتسبون للأب. ويوصف الرجل الضعيف بأنه امرأة، فيما تتصاعد السلطة الذكورية في تفاصيل العالم التخيلي للرواية، والأخلاقيات الذكورية هي المهمة. حينما يحتاج الفتوة "زقروط" حارة آل حمدان، يبلغهم علنا بأنه لن يأمن أحد منهم على نفسه حتى يجهر بأعلى صوته أنه امرأة<sup>(٢)</sup>، فالمرأة هي ما ينبغي أن يسمو عليه كل من يتصف بالرجولة، إنها منتقصة كجنس، ودونية كنوع، وحضورها مفسد، وهي كائن لا يؤتمن في تاريخ السلالة المجيدة التي تركها الجبلوي تتنازع، حول السلطة والجاه والثروة، في بيدها لانهاية.

تسم الطرائق الشفوية في الحفاظ على القيم الأبوية، وتثبت تاريخ السلالة عبر العصور، فبالإنشاد الشفوي يدون تاريخ متدرج بداية من الجبلوي وصولا إلى عهد قاسم، كثير من الأحداث التي يقوم بها الأب وأبناؤه تتحول إلى مروييات يتغنى بها الشعراء في المقاهي، يعيد الشعراء بناء أحداث الماضي عبر التخيل الغنائي، الراوي الأخير (نجيب محفوظ) الذي لا يظهر إلا في مقدمة الكتاب يوقف هذا التناهي المتضارب والمتصاعد للأحداث فيقرر تدوين تلك الحكايات المروية "سجلتها جميعا كما يرويها الرواة وما أكثرهم. جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات، يرويها كل كما يسمعها في قهوة حبه، أو كما نُقلت إليه خلال الأجيال، لا سند لي فيما كتبت إلا هذه المصادر، وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات، كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير، وهو رأس الحارة من ناصيتها المتصلة بالصحراء، وقال في حسرة " هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟" أما هذا الجد، فهو "لغز من الألغاز، عمر فوق ما يطمع إنسان أو تصور حتى ضرب المثل بطول عمره، واعتزل في بيته لكبره منذ عهد بعيد، فلم يره منذ اعتزاله أحد، وقصة اعتزاله وكبره مما يحير العقول، ولعل الخيال أو الأفراض قد اشتركت في إنشائها"<sup>(٣)</sup>.

ترتبط الشفوية بمصور الأبناء الذكور الأوائل: آدم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، فيما ترتبط الكتابة بمصر عرفة، فأحد أصحابه هو الذي يقترح على المؤلف ما يأتي " إنك من القلة التي تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟.. إنها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم، ومن المفيد أن تُسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها"<sup>(٤)</sup> الأحداث الكبرى القيمة تتحول إلى مروييات شفوية تروى في المقاهي، والشعراء الجوالون، كرضوان الشاعر في عصر جبل، وجواد الشاعر في عصر عرفة، والشاعر طازة في عصر قاسم، ينشدون للأجيال

اللاحقة ما قام به هؤلاء في العصور القابضة<sup>(١١)</sup>، وبظهور عرفة تتوقف تلك الروايات الشفوية، وينتهي دور الأب الذي يشكل محورها الأساس، ويبدأ التدوين. عصر عرفة يوقف مد الروايات الشفوية، وتعميم القيم الأبوية التي غذت السلالة منذ خلقها، فعرفة نفسه يقوم بمهمة القضاء على الأب وأساطوره التي تتوارثها الأجيال المتعاقبة جيلا بعد جيل.

#### ٧. تنازعات الآباء: أنوثة مدمرة ومصائر مأساوية

تبدو رواية "ملحمة الحرافيش" التي صدرت بعد نحو عقدين من صدور "أولاد حارتنا" وكأنها استمرار لها. لا يقتصر التماثل على النظام السردى للحكايات شبه المكتلة في الروايتين، وتركز الوقائع حول شخصية تظهر لفترة من الزمن ثم تتوارى لتظهر غيرها، إنما تتشارك الروايتان بما هو أكثر من ذلك، فأحداثهما تنزل على خلفية متماثلة من الأمكنة والأزمنة، وفيهما تهيم فكرة الأبوية الذكورية، وتشيع سيطرة "الفقوات" على الحارة، واحدا إثر آخر، وشخصياتهما تتوزع الإقامة في الخلعات المهجورة، والمقابر، والحارات الفقيرة، والبيت الكبير بحديقته حيث السعادة المطلقة، في "أولاد حارتنا" يشبه "النكية" في "الملحمة" التي تنساب منها الأناشيد الفارسية الغامضة على ألسنة الدراويش، والبعد الرمزي للحارة بوصفها مكانا للعذاب والتشرد الأرضيين متماثل، وفي الروايتين تصنع التاريخ شخصيات أبوية المنزع مشدودة دائما إلى مركز جذب رمزي يمثل البيت الكبير للجيلاني أو تكية الدراويش، حيث مآل الآباء الكبار كالجيلاني وعاشور الناجي. والشخصيات في الروايتين تستثمر أحداثا معينة ففتنوا مواقع مهمة، وكما وقع لجيل، ورفاعة، وقاسم، فقد أصبح عاشور الناجي، الذي كان مجرد لقيط، ومجهول النسب، ومكاريها عند المعلم زين الناطوزي، شخصية استثنائية، بعد أن استولى على "دار البنان" فأصبح "سيد الحارة"، وارتفع إلى منزلة "الأولياء" وحوك الحارة" إلى "جومرة الحي كله" وأصبح رجلا مقدسا<sup>(١٢)</sup> ففسار الشخصيات ومصائرهما، يمثل لطريقة واحدة في البناء، ومحفوظ يستخدم العناصر الخاصة بالظهور الخارجي، والأفعال، والملاحم الفكرية، والنفسية، بصورة تجعل شخصياته تتناسل عن بعضها في الروايتين.

يبدو أول وهلة أن ثمة توازيا سرديا بين ظهور الحكايات وظهور الأجيال في الروايتين، وهذا صحيح حينما نخدم بتمركز الأحداث حول شخصية ما في كل حكاية من الحكايات المكونة للروايتين، لكن نمو الشخصيات، وأقولها ينبثق كتيار جارف فيكتسح الإطار الخارجي للحكايات، وهو منهج سردي اقترحه محفوظ في "الثلاثية" وطوره في "أولاد حارتنا" ثم كرسه على نحو شديد البراعة في "الملحمة"، إلى ذلك فقد وظف في الروايتين طريقة تراكم الأحداث، وهي طريقة دفعت بها الروايات السردية الشفوية القديمة، حيث تتمركز الأحداث حول شخصية رئيسة، ثم تطوى تحت موج من أحداث لاحقة. حول شخصية أخرى، فيدفع كل سيل من الأحداث السيل الذي سبقه إلى الراء، فلا يتيح ذلك للمتلقي إمكانية ربط الشخصية بطبقة الأحداث التي تتصل بها، إن لم يسجل ذلك ليعود إليه حينما تطمس حكاية الحكايات التي سبقتها. وهذا الضرب من السرد هو الأكثر شيوعا في الروايات السردية الخرافية والشعبية، وندر أن وظف في الرواية العربية، كما ظهر في هاتين الروايتين: أولاد حارتنا، وملحمة الحرافيش.

تظهر سلالة الناجي في "الملحمة" صموذا بوجه العاديات لأنها منفصلة على نفسها في المراحل الأولى من تاريخها، وممثلة لشروط الأبوية القائمة على السيطرة المطلقة، التحصن من الغريب، والحيولة دون تأثيرهم المباشر في بنيتها كسلالة تدين بالولاء المطلق للأب الكبير عاشور الناجي، قنصفي متمتعة بهيمنة القوة والسيطرة، ولكن في الجيل السابع، جيل "عزيز قره الناجي" ينعدم وجود ذكر صالحين لهم القدرة على تولي أمور السلالة والفقوة، يتشكى عزيز مما آك إليه مصير السلالة - كان عزيز يتحرر عن يصلح للفقوة من آل الناجي الكثيرين لعله يبعث عهد عاشور

بعد موته، ولكنه وجد آل الناجي قد ذابوا في الحرافيش. فهصرهم الفقر والبؤس، واستل من أرواحهم خير ما فيها<sup>(٣٣)</sup>. تبدأ السلالة بالتفكك حينما يقع في الجيل الثامن تغير هائل في تاريخها، على يد "جلال عبد ربه الفران" العقيم الباحث عن الخلود، والمستغرق بالذات. يلوح انهيار في بنية السلالة، فكل الشخصيات الكبرى. بعد ذلك، إلى الجيل الثالث عشر تعاني عيوباً أخلاقية كبرى، فقد محقت الفحولة الصلبة، وشاع الاضطراب في العالم التخيلي، ولم يعد من الممكن وقف التدهور، يشيع الغدر في السلالة، ويُعرف الشذوذ، وقتال الأخوة، وسفاح المحارم، والاستغراق البالغ فيه في لذات، وجنون الخلود، وتجارة الجنس والمخدرات، ويتواصل الأحداث ترتسم صورة قاتمة للعالم السردى الذي تتوالد فيه المآسى والخيانة والقتل، إلى أن يظهر عاشور الأخير، الذي يختم الرواية برفض الزواج مؤكداً بأنه لن يهدم بيديه ما شيد من بناء شامخ<sup>(٣٤)</sup>.

تثقل "للحمعة" بإيحاء لا يخفى، فاكتماسح الأنوثة التدريجي للعالم التخيلي، في الحقب الأخيرة من تاريخ السلالة، سبب لأفول مجدها، ولهذا يقرر آخر أفرادها الامتناع عن الزواج، فوجود النساء يهدد السلالة، ويهدم بنامها. ولكن السمة العصامية-الأبوية لمؤسس السلالة عاشور الناجي تظل المحفز الأكثر أهمية في توزيع الأدوار عبر الأجيال المتعاقبة، فمن القيمة الرمزية لأبوته استعار الأبطال العظام. في تاريخ السلالة مجدهم، وكلما ابتعدت الشخصيات عن مدار قيمه وقعت في مأزق معقد من الأخطاء، وهي أخطاء تتشاور من أجل القضاء على السلالة. انتهى الأمر بأبوية عاشور الناجي أن تمارس دور الحماية المقدسة للأحفاد الذين يحرصون على الاتصال الكامل بها. كل من يشد من روح الامتثال يجني عقاباً مباشراً أو غير مباشر. وكل من استبدل بابوة الناجي الأسطورية، لذة، أو امرأة، أو رغبة، أو مالا، كان مصيره الهلاك. يلعب الزمن دوراً كبيراً في إنتاج أسطورة عاشور الناجي، فكفاحه الشخصى كطفل لقيط، مجهول النسب، وعدالته في إنعاش الحرافيش، وحنينه العميق المصحوب بحزن تقوى للأنشيد المتعالية من "التكية" ومجاورته لها، ثم الاختفاء الغامض المفاجئ، هي مجموعة عناصر صنعت أسطورة الشخصية، ومع أن بعض الأحفاد الغاضبين، يذكرون بالجد اللقيط، فإن طابع القداسة ظل يتراكم حول شخصية الناجي، فتحولت أسطورة إلى حكاية تروى، على المنوال نفسه الذي كانت تروى فيه حكايات إريس، وأنهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، في رواية "أولاد حارتنا".

تروي "سحر الداية" -فتح الباب- أحد الأحفاد المتأخرين في تاريخ السلالة، مآثر الجد الأكبر عاشور- أنبل الأصول كان أصله، وخاف عليه أبوه من غضب فتوة ظالم، وجاءه في المنام من أمره بأن يترك وليده في المر في رعاية التكية... من أنبل الأصول كان أصله، وقد ترعرع في أحضان رجل خير، ونما شاباً قويا، وذات مرة أمره ملاك في المنام أن يهجر الحارة انتقاء للولاء، ودعا الناس إلى الهجرة ولكنهم سخرؤا منه، فمضى محزوناً بزوجه وولده، ولما رجع من العذاب والذل أنقذه الله من الموت... وقد اختفى ذات يوم، وطال اختفاؤه حتى آمن الناس بموته. أما الحقيقة التي لاشك فيها فهي أنه لم يموت<sup>(٣٥)</sup>. هذه الأسطورة التي حافظ عليها أفراد السلالة سعى لتدميرها كثيرون بأفعالهم السيئة، فتاريخ السلالة له وجه آخر غير الوجه الذي يمثلته عاشور الناجي، تاريخ مملوء بـ الانحرافات والشهوات وكثير منهم خانوا عهد جدهم العظيم "وتخرطوا في سلك المجرمين والبلطجية" وأصبحوا "سلسلة صدمة من الدعارة. والإجرام والجنون" وتاريخ الأسرة "سلسلة من المآسى والدروس الضائعة"<sup>(٣٦)</sup>. ولا يمكن فهم المحرك السردى القوي وراء أحداث استقرت قروناً عتق، ومئات الشخصيات المتناثرة، وثلاثة عشر جيلاً من سلالة الناجي، دون أخذ التعارضات الأخلاقية والقيمية مأخذ الجد في العالم التخيلي للرواية، فالوجه الأول الذي يحرك الشخصيات هو وجه أخلاقي، وثناثة الخير والشر مهيمنة في ذلك العالم.

تكرس بعض الشخصيات حياتها لأعمال الخير، فتصدق الأموال على الحرافيش، وتلجم الوجهاء والأثرياء، وتحول دون إفساد أهل الحارة. فيما تعمن أخرى في إذلال الحرافيش من خلال انغماسها في الجنس، والخمر، والثروة، والشذوذ، وكلما حُبل للمتلقي أن موجة الخير ستكون الأخيرة، اندفعت موجة شر عارمة تطيح بكل ما تحقق، فتاريخ سلالة الناجي تاريخ أمواج متتابعة من عمل الخير، والعدالة، والمساواة، ثم الطمع، والشرور، والتعمر، والعريضة. وخلف الصراعات المباشرة التي يخوضها آل الناجي، والفتوات، يقبع عالم شبه ساكن من الحرافيش والأثرياء الذين يتحينون الفرصة للانخراط في دعم منقصر خير، أو منتزع شرير للسلطة، وهم يشكلون الخلفية التي تعطي عمقا دلاليا للنزاعات الرمزية في النص، ولكن إلى جوار الشخصيات النموذجية، والحرافيش، والوجهاء، تظهر النساء بخفر ودونية، وباستثناء "زهيرة الناجي" التي تكبت هريمانا كبهرا في صباها، ثم تكشف مكرها وجمالا هائلين في شبابها، وتسمى لتدمير تطلمات الرجال في السيطرة على الحارة، فتجعلهم يتساقطون طامعين بها واحدا إثر الآخر، فإن كل النساء الأخريات سلبيات، بعضهن يتعلقن فجأة بالشخصيات القوية المحولية، يضعفن أمام القوة الجسدية، يتعلقن بالأقواء كعبادل موضوعي لضعفهن، ويحملن بحماة يروون عطشهن الجسدي، ويؤمنون لهن الحماية الاجتماعية، وبعضهن عاهرات وغوان يوقعن الرجال عبر إغراءات جسدية فجأة. ولا يظهر أحد من الشخصيات الكبرى، حتى عاشور الناجي نفسه، حماية مطلقة من النساء الفاسدات أو اللغويات، فعاشور الأول نفسه يتزوج صبية تقدم الخمرة في إحدى الخمارات، بعد أن تنافس عليها ولداه، ولا هم للنساء سوى إشباع رغبات الرجال، والإيقاع بهم. بل إن السلالة نفسها تتوجس خيفة من نساها، يقول شمس الدين الناجي "ما أكثر الداعرات في أسرتنا المجيدة" وتمتلي الأسرة بالنساء الساقطات، ولا يقدم أحد من الأجيال الأخيرة للسلالة على نساء مستقيمات، إنما يهبط نفوسهم للغواني والداعرات، وهن كثريرات تعوم بهن الرواية، والمرأة في الرواية موضوع لرغبة الرجل، ووسيلة لمتعة الذكورية.

الصورة الإيجابية للنساء ضامرة في "الملحمة" فاللهاء العام للأحداث يحول دون إبراز أدوار النساء الإيجابية، فهن فاعلات في تدمير البطانة الداخلية لسلالة الناجي، وبمتمعن ورغباتهن، يقعن السلالة إلى نهايات فاجعة. وكما تجلّى في "الثلاثية" و"أولاد حارتنا" حيث المرأة تعد مكونا قانويا مكملا للذكورة، وتابعة لها، تقوم بتأنيث الخلفية العامة لحيات الرجل، وتسهم في تخريب المسار العام لمصائر الشخصيات، فإن الأمر يأخذ مسارا أكثر عمقا في "الملحمة". ثنائية العقم والشهوة المدمرة تتحكم في رسم صورة المرأة في الرواية، تظهر "سكينة" عاقرا لا تنجب في الحكاية الأولى من حكايات الحرافيش، فيتم أمر تنبئ عاشور الناجي، وتظهر "زينب" زوجة عاشور قبيحة وسهلة الطباع، و"فلة" زوجته الثانية كانت في الأصل داعرة تعمل في خيلارة، ويتسبب إفراؤها في دخول عاشور إلى الحانة، فيتزوجها، وهي مجهولة النسب "بلا دين إلا الاسم، وبلا أخلاق، وأنها تتبع في مسيرتها الفرائز، وملابسات الحياة" وتظهر "قمر" مسنة وعقيمة، وزاج شمس الدين منها يذكر بزواج قاسم من "قمر" في رواية "أولاد حارتنا" وتظهر "سماء الشوبكشي" عقيمة، وكذلك "رثيفة البنان". بل إن الأخنتين "عميزة البنان" و"رثيفة" تهيمنان علاقة جسدية غير شرعية مع رمانة الناجي، وانبثاق الحمل بينهما يثلّم إحدى الركائز الأساسية التي تقوم عليها سلالة الناجي. وبسبب "زهيرة الناجي" يقتل عدد من الرجال في تنازع معوي للاستئثار بها، وتسم "زينات الشقراء" عشيقها الخالد جلال التلجي، وتحمل منه جنينا تسميه جلال على اسم أبيه. وتغري "بلال الفاتنة" جلال جلال بالاستغراق في العريضة، وتجذب الراقصة "نور الصباح الجمعي" شمس الدين جلال الناجي فيتزوجها، وهي "مجهولة الأصل متهتكة" وبالزواج منها هبطت السلالة "من السماء للتمزغ أخيرا في الوحل" فيما تغري "كرمة العناني" وهي أرملة

في نحو الستين من عمرها المراهق سماحة شمس الدين الناجي فيقع في غرامها الجسدي، ومعظم النساء من اللواتي يعرض أنفسهن للزواج من الرجال، وتقوم "سنية" زوجة سليمان شمس الدين عاشور الناجي بالعمل على انهيار السلالة حينما تربى أولادها على التجارة وليس على الفتوة، ثم تهمل زوجها، فيطلقها، وتعشق سقاء شابا تتزوجه وتهرب معه من الحارة، وهي ابنة أكبر أثرياء الحارة، وتدمم رغبة الدنس "رضوانه الشوبكشي" زوجة بكر سليمان الناجي، فتغري (خضن) الأخ الأصغر لزوجها بالخيانة المحرمة، لكنه يرفض ويغادر الحارة، فتتسبب في انهيار الأسرة، فهي الشر الذي يطيح بسلالة الناجي، وتحاول إغراء خضر بعد مدة طويلة بالزواج منها بعد اختفاء زوجها التامض، لكن أخاها إبراهيم يقتلها في نوبة غضب، ويؤدي ذلك بمجد سلالة الناجي وقبيلها "فقد جرت فضيحة آل سليمان الناجي على كل لسان، وترحم الحرافيش على عهد الناجي القديم، واعتبروا ما نزل بسليمان وابنيه جزاء عادلا على انحرافه وخيائته. قالوا إن عاشور كان ولها، أيده الله بالحلم والنجاة، وأكرمه حيا وميتا، أما الكارهون فقالوا إنها زنية داعة متسللة من أصل داعر لم يكن إلا لصا فاسقا. واجه سليمان ذلك بوحشة غيرت من شخصيته للمرة الثانية (الأولى الزواج والثروة) فكان يشق الحارة بجسمه العملاق وبدانته الآخذة في التماضي، متربعا لأي هفوة حتى خافه أقرب المقربين إليه، ولم يعد منظره ينسجم مع الفتوة، فهو يترهل ويعلوه الضمول ويغرق في الإدمان والترف. انتفخت كرشه وتدلّت عجزته، ومن إفراطه في الطعام كان يغلبه النوم وهو مترقع على أريكته في القهوه"<sup>(١٢١)</sup> يصاب بالشلل ويعوت. وينتزع "عتريس" الفتوة من سلالة الناجي بسبب العجز الذي يضرب آخر أفرادها، ويحلّ محله "الفللي" أقوى أتباعه، ف" اندرج عاشور وشمس الدين وحتى سليمان ضمن ركب الأساطير"<sup>(١٢٢)</sup> حتى إن خضر سليمان الناجي التاجر الثري، راح يؤدي الإتاوة للفتوات الجدد.

في النظام الأبوي تمزى إلى النساء كل الشرور. دبّ الفساد في سلالة الناجي، بسبب النساء، في عهد سليمان عاشور الناجي، ظهر انحراف في التراث الخاص بالسلالة حينما استسلم الحفيد للظروف الجديدة التي أفرزته بترك الفتوة، والانغماس في لذات الحياة، وهجر الفقراء والحرافيش، والتقرب إلى الوجهاء والأثرياء في الحارة، والزواج من سنية السمرى بنت أحدهم. أغراء الثراء، وحُب التمتع، والمرأة المغوية. ويكشف لنا السرد الكيفية التي ترسم بها صورة المرأة بوصفها الدافع الذي يريّض وراء أولى الانحرافات في تاريخ سلالة الناجي، فقد "استولت سنية على قلبه تماما كما استحوذت نلارها على رغباته، وبتملقب الأهم زحف على وجدانه مخترّ فعال. كفّ عن عمله وأحلّ فيه أحد رجاله، وزاد من الهبات لنفسه ولأعوانه فمضت العصبة ترتفع نحو منازل الوجهاء حتى هجروا في النهاية حرفهم البسيطة أو أعمالها. تناقصت أنصبة الفقراء والحرافيش وإن لم يحرموا من الهبات، تغير وجه الحارة المشرق، وأخذ الناس يتساءلون، أين عاشور الناجي، أين إخلاص شمس الدين. وتحلّز الأتباع للمتساثلين وأزهبوا الساخطين. وأنشأت سنية (بكر) و(خضن) نشأة مرفهة ناعمة، ثم أدخلتهما الكتاب، وأعبتهما للتجارة، فلم يبشر أحدهما بأنه سيخلف أباه ذات يوم، ولما بلغا سن المراهقة فتحت لهما محلا لبيع الغلال، وبذلك صارا تاجرين وجديهيّن. وتجنب سليمان المعارك ما وجد إلى ذلك سبيلا، وأثر في النهاية أن يحالف فتوة الحسينة لهنقادي من مواجهة التجديبات وحده، وفقدت الحارة مركز السيادة الذي تبوّأته منذ عهد عاشور الناجي، وتغيرت صورة العملاق ومنظره، ارتدى العباءة والعمامة، واستعمل الكارثة في مشاويره. نسي نفسه تماما، ثمل حتى أصابه خمار الانحراف، ومضى يمتلئ بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المذنبة، وتدلّ منه لقد مثل جراب الحاوي"<sup>(١٢٣)</sup>.

وقع انعطاف خطير في تاريخ السلالة بسبب امرأة، فقد توارى مجد الأبوة الذي أرساه عاشور الناجي، حينما قامت امرأة بإحلال قم بديلة محل القيم الأبوية الموروثة، فبدل مواصلة

مسار الجد الكبير الذي شق طريقه بالقوة، دُفع حفيده إلى التعليم، ثم التجارة، وبدل ممارسة العنف والسطوة، صاراً تاجرين وجيهين، وبدل أن يضفي "سليمان الناجي" حمايته على الآخرين، كما فعل أسلافه، احتفى هو بقوة الحسينية، فأنحسرت سيطرته على الحارة، ومال للخمول، والبدانة، وفقد كل السمات التي تجعل منه حفيداً لعاشور الناجي، وانتهى بلا نفوذ ولا سطوة، فدور النساء والمال يظهر كمحفز مدمر لقيم الذكورة. تتأسس الأبوية الذكورية بمنأى عن التفاعل الإيجابي مع الأنوثة، وتآكل، ثم تتلاشى، بسطوتها. كما تريد ملحمة الحرافيش الإحياء به. في البدء يظهر الأبناء حرصاً على القيم الأبوية، فشمس الدين الناجي يحاكي الدور الرمزي لأبيه عاشور الناجي، يناصر الضعفاء والفقراء ويكون صارماً ضد الأثرياء، وهو شديد الحرص على الاتصال بأبيه من ناحية القيم والسلوك، فعاشور "خير من حملت الأرض" وهو الذي "كبح المتجبرين ويرعى الكادحين، وينشر التقوى والإيمان" وهو "محققة أكبر من الأبوة" وهو "رجل مقدس" وهو "ظاهرة خارقة لا تتكرر" وقد اختص "وحده بالرؤيا الهادية" وفي زواجه يتلقى شمس الدين بركة الأب كأنها هبة إلهية "باركه عاشور الناجي وهو يمتطي مهراً أخضر، وهزجت له الملائكة فوق قطع السحاب، وانفتح باب التكية، وتدفق اللحن الملكي وشار التوت" وهو يسعى بكل قوته لاستثمار القيمة الرمزية لأبيه "حافظ على نقاء فتوته للحارة، ظل يعمل سواق (كارو) على الرغم من سطوته وتقدمه في العمر. ورعى الحرافيش بالرحمة والعدل والحب. وعرف بالتقوى والعبادة وصديق الإيمان. وتناسى الناس أخطائه، وعبدوا طيب خصاله، وأصبح اسم الناجي مرادفاً عندهم للخير والولاية والبركة". وهذا يفضي إلى إثارة موقف الأثرياء ضده، وكان سبيلهم هو ترويج اختفاء الأب عاشور الناجي، لكي ينقطع الابن عن الجذر الذي يتصل به "فماذا ينقذهم من سطوة الجبار وشبابه المتجدد وإرادته الحديدية إلا معجزة؟! فليدم الغياب، ولتطو الأسطورة، وليقلب الوضع إلى الأبد!"<sup>٣٠</sup>.

وابتداءً من الجيل الرابع، ممثلاً بسماحة بكر الناجي، يظهر الاختلاف عن مسار السلف، يتخذ "سماحة" من العصابات أصحاباً، ويتعاطى الخمر، ويمسح السهر، حتى قيل "إن الله قادر على أن يخلق أحياناً من صلب الأبطال أوغادا لا وزن لهم" وسرعان ما يرغب في زواج "مهلبية" ابنة صباح كودية الزار لكن "القلي" ينافسه عليها، يحاولان الهرب، تقتل مهلبية، ويهرب سماحة تنكراً باسم "بدر الصعدي، فسبب المأساة امرأة. وفي بولاق حيث ينتهي به الأمر بقلا يعيل إلى "محاسن" بياعة الكيدة، وهي من أسرة مثقلة بالمشاكل: أبوها قتل في خصام، أخوها في السجن، أمها سيئة السمعة، وهي سليطة اللسان، ومدمنت على الحشيش، كما كانت أمها الضريرة مدمنة على الأفيون. ويتزوجها، ولما يحس بأن أمره سيكتشف يهرب إلى الصعيد، فهما تنزوح "محاسن" المخبر الذي يطارده، ويعود سماحة بعد مدة طويلة، يقتل المخبر حلمي عبد الباسط، ويلتحق بأسرته، يلتقي معه خضر سليمان الناجي، لكن الأخير يقتل في ظروف غامضة، فيتزعم آل الناجي الابن الأصغر وحيد سماحة الناجي الذي يتلقى بركة جده الأعلى عاشور إذ يرى في الحلم أن جده يدهن يده بهدان سحري، وبالبند المسحورة يقتل الفتوة "الفسخاني" ويتنزع الفتوة، ولكنه بدل أن يعيد مجد السلالة ينزل إلى إغراءات المتعة والثروة، ويصبح شاذاً، ويلقب نفسه "صاحب الرؤيا" لكن الحرافيش يلقبونه سرا بـ "الأعور" أما أخوه "رمانة" فيقيم علاقة غير شرعية ومزوجة مع الأختين "عزيزة" و"رثيفة البنان" فيتزوج الأخت الأولى عزيزة أخوه (قره) فيما يتزوج هو رثيفة، ومنذ هذه اللحظة تنزل الأسرة إلى الدنس والعلاقات المحرمة، كما رأينا في "الثلاثية" فـ "قره" يتزوج عزيزة البنان، وهو يعرف أنها على علاقة بأخيه رمانة، ورمانة يتزوج رثيفة، وهو يعلم أن زوجته تعلم بم علاقته مع أختها، ورمانه يعلم بأن الأختين على بهنة من علاقته بهما معا، والأختان عارفتان بالأمر أيضاً، ويقوم رمانه بقتل أخيه وقتل الشبهة ضياء، وحينما تنجب عزيزة

وليدها عزيز لا يعرف أي من الأخوين أبوه الحقيقي، ولكن في النهاية يقضح أن رمانة كان عقيما. ويكبر عزيز ويتزوج "ألفت الدهشوري" ويشتري "دار البنان" التي كان جده الأكبر عاشور الناجي استولى عليها إبان الوباء في أول أحداث الرواية، فيما يسبب شنود "وحيد" قلقا كبيرا لابن أخيه عزيز<sup>(٣٠)</sup> وخلال هذه الفترة تظهر "زهيرة الناجي" التي تتسبب في انتقال نسب السلالة من الذكور إلى الإناث.

تنسب "زهيرة" إلى آل الناجي، تتربى فقيرة كخادمة في بيت عزيز الناجي، وتتزوج عبد ربه الفران، وتتجنب منه جلال الذي سيكون في الجيل الآتي رأس السلالة، لكن جمالها الكاسح ومكرها يجعلانها موضوعا لتنازع عدد كبير من الرجال، يرغب فيها: عزيز الناجي، نوح الغراب، فؤاد عبد التواب، محمد أنور، عبد ربه الفران. تطلق الأخير، وتتزوج محمد أنور، ويتقاتل عليها الآخرون، ويفوز بها عزيز الناجي في النهاية، وتتجنب له شمس الدين عزيز الناجي، وتكون نهايتها على يد محمد أنور. يفجر تنازع الرجال فيما بينهم للاستئثار بزهيرة كواحد الرغبة الذكورية الجامحة، يرغب فيها نوح الغراب، ويخضع لشروطها بتطبيق نسائه الأربع، لكنه يقتل في الزفاف، ويصادف أن تتحرق رثيئة ويموت رمانه، وتجهز بالتدريج على الطامعين بها، وتشعر أنها الفتوة الحقيقي في الحارة" نعمت زهيرة بشعور رهيف خيالي مثل الإلهام المشرق، هو الفوز في جلالة والحلم في أبهته وكماله. الدار والثروة وسيد الوجاهة. لم تبتس بغبض عزيزة ولا حزن ألفت، وإن كان ثمة كبرياء فهي سيدة الكبرياء وأحق الناس به بما وهبها الله من جمال وذكاء، آمنت بأنها فتوة في إهاب امرأة وأن الحياة لا تمتثل إلا للأقوياء. ولأول مرة تجد بين يديها زوجا تحترمه وتعجب به ولا تفرط فيه، أما الحب فطالما قهرته في سبيل ما هو أعظم وأجل، وطالما قالت لنفسها "لست امرأة ضعيفة مثل غيري من النساء"<sup>(٣١)</sup>.

تتوافر ظروف مناسبة لزهيرة كي تكشف عن دور الأنثى في العالم التخيلي للرواية، ولكن السرد سرعان ما يدفع بها إلى مطابقة الصورة الرجولية للأنثى استجابة لقواعد النظام الأبوي، فلأنها ملكة الدار، والثروة، والزوج الذي هو "سيد الوجاهة" فقد غمرها "شعور رهيف خيالي مثل الإلهام المشرق" فصاب، شأنها شأن المرأة الجميلة والذكية في الثقافات التقليدية، بدهاء الكبرياء، والغرور، والتعالي على أحزان الآخرين وغبضهم، وتتخطف في محاكاة الذكور الذين يبنون مجدهم بقوتهم وليس بدرايتهم "آمنت بأنها فتوة في إهاب امرأة، وأن الحياة لا تمتثل إلا للأقوياء" وهذه المحاكاة تكشف بأن النموذج الأعلى لها هو الرجل في قوته المنفلتة، وليس في قوته المتبصرة، وهو المثل الأعلى في الثقافة الأبوية الذكورية، فلكي تحقق التماثل الذي جوهره القوة المفرطة، قهرت زهيرة الحب باعتباره إحساسا واهنا ينهني طمسه، فلا قوة بوجوده، بل إنها تختزل النساء إلى كائنات هشة "لست امرأة ضعيفة مثل غيري من النساء" فضاء السرد التخيلي المشبع بقيم الذكورة يمسح الأنوثة، ويعيد تشكيلها بصورة ذكورة، فزهيرة التي مثلت حدا فاصلا في تاريخ السلالة لا يمكن أن يمنح لدورها قيمة حقيقية إلا بقهرها كأنثى، ومطابقتها لعنف الذكور، فمحاكاة الذكور هي للكمال في النظام الأبوي. وبزهيرة تنتقل الفتوة من آل الناجي إلى آل عبد ربه الفران، تحافظ زهيرة المنقوبة في الأصل إلى السلالة الأولى على الفتوة، لكنها لا تتصل بالسلالة من صلبها، فتتدهور بمرور الوقت أحوال السلالة، ويتركز همها حول الثروة والنساء، وليس حول قيادة الحارة، وتحقيق العدل، كما كان شأن الأجداد الأوائل من آل الناجي، فتتناهب الألسن سمعة السلالة، فبعد "مصرع زهيرة على يد زوجها السابق محمد أنور" قال الحرافيش إن أسرة الناجي أصبحت مسرح الحزن، وأمثولة العبر جزاء خيانتها لمهد جدما العظيم صاحب الكرامات والبركات<sup>(٣٢)</sup>.

يتنامى دور النساء في السلالة فتصبح زهيرة، قبل مقتلها "أعظم امرأة عرفت في الحارة" وبغير جلال الناجي مصيره من عاشق إلى فتوة، بسبب حبيبته قمر التي تموت قبل الزواج، ثم إلى شكاك

ملحد، يغوز بالسلطة، والجاه، والثروة، لكنه يعزف عن المتع لأنه شقي ومعذب، إلى أن تعترضه زينب الشقراء الفارقة في متع الحياة، فينخرط فيها، ويفكر جدبا بالخلود، وينفذ الوصايا الصعبة ليحظى بالخلود، ويؤاخي الجن، ويعيش معتزلا لسنة لا يرى أحداً" يصبح جلال قويا وجميلا وعقيما وغامضا. ثم يخوض في المتعة الدائمة، متعة الجنس، إلى أن تقوم زينب الشقراء بتسميمه، وتتناظر قوتان داخل النص: الخلود تأتي به الجن، والموت تأتي به المرأة، وتجنب زينبات ولدا بعد موت جلال تسميه باسم جلال متحذية كل التقاليد، فينشأ جلال الثاني مجهول النسب مثل جده عاشور الناجي، ويشار إليه في الحارة كابن حرام. وبعد أن يمر بمرحلة إيمان متعبد ينزلق إلى العريضة والانحلال فيقتله ابنه شمس الدين، لكن الابن سرعان ما يقترون بالواقعة نور الصباح المجي، وهي "مجهولة النسب، متهتكة" وبزواجه منها هبطت السلالة "من السماء للترغ في الوحل" وتتجه إلى انهيار واضح، ينجب شمس الدين مساحة البشع الذي سرعان ما يشذ وهو في سن المراهقة عبر العلاقة الجسدية مع كريمة العناني وهي في الستين، فيختفي، ويعتقد أبوه أنه سيقيم بقتله، كما قام هو بقتل أبيه، فيما يقوم أخوه بفتح الباب من أم أخرى بالعمل على أحياء تقاليد الجد الأكبر حتى يؤمن بأن عاشورا الناجي ما زال حيا، ويختصم الأخوان، ففتح الباب عادل وأمين لميراث الجد، يوزع الغلال على الحرافيش في موجة الجوع التي تضرب الحارة، فيما يسكن الظلم والطمع نفس أخيه مساحة، فيجبر الأول على الإقامة في البيت، ويموت في ظروف غامضة، ويموت فتح الباب لا يبقى من السلالة سوى النساء، والابن الوحيد لمساحة الناجي، وهو ربيع مساحة الناجي، الفقير، الذليل، العازب الذي يظل "متسرلا بالوحدة والكبرياء" وبعد الخمسين يتزوج الأرملة حليلة بركة الناجي، وقبل أن يموت ينجب آخر ثلاثة أولاد في سلالة الناجي "فائز الذي يصبح تاجر مخدرات وجنس، وينتهي منتحرا، و(ضياء) الذي يصبح مديرا لفندق في بولاق، ثم (عاشور) الأخير، الذي يتماهى مع شخصية عاشور الأول، فهتمتن رعي الأغنام، ويعود بعد مدة طويلة إلى الحارة، ويصبح الفتوة اعتمادا على الحرافيش الذين يشكلون الأغلبية. رجعت الفتوة إلى آل الناجي" إلى عملاق خطير، تشكل عصابته لأول مرة أكثرية أهل الحارة. ولم تقع الفوضى المتوقعة، التفت الحرافيش حول قوتهم في تفان وامتنال، وانتصب بينهم مثل البناء الشافخ، توحى نظرة عهنيه بالبناء لا الهدم والتخريب" وشعاره الأول هو العدل" إني أحب العدل أكثر مما أحب الحرافيش وأكثر مما أكره الأعيان" فيبعث عاشور الأخير أنصع صور الفتوة المتوارثة، ويسعى للاتصال بجده عاشور الناجي، فيقيم بجوار التكية ينتم عطر الأناشد الأهمية الغامضة، وحينما يستعيد عاشور مكانة السلالة، ويتبوأ المركز الثاني بعد جده عاشور الأول تقترح عليه أمه الزواج فيكون جوابه" لن أهدم بيدي أعظم ما شيدت من بناء شامخ" (٧٣).

ملحمة الحرافيش هي حكاية ثلاثة عشر جيلا متعاقبا من سلالة "الناجي" بداية بعاشور الأول وانتهاء بعاشور الأخير، أجيال مسكونة بنوازع متناقضة، وهي منقسمة بين العدالة والطمع، والتقوى والفحش، والعفاف والعريضة، والقوة والضعف، والعالم التخيلي للملحمة مشبع بالشهوة والتقوى، وبحب السيطرة والقوة، ومن وسط الخمول العام لمجتمع هلامي شبه ساكن ينهق أبطال شعبيون يقومون مجدهم على القوة، ثم ينتهون نهايات متناقضة، بعضهم يستغرقه العدل كماشور الأول وعاشور الأخير، وبعضهم تستغرقه اللذة والخمر مثل جلال الفران، ولا ينعدم بينهم نماذج تحرم في آفاقها الشكوك الكبرى، والبحث عن الخلود، كجلال ابن عبده الفران الذي يتصل بالآل الناجي عن طريق أمه زهيرة الناجي، والشذوذ الجنسي كوحيد مساحة الناجي، والقرط في قتل الآباء كشمس الدين جلال الناجي، وقتل الأخوة كرمانة مساحة الناجي، والحدق الأعمى كالعلاقة بين مساحة وفتح الباب ولدي شمس الدين الناجي، وبعضهم ينحدر عن علاقات محرمة كجلال جلال الناجي، وتجارة المخدرات والجنس كفائز ربيع الناجي. لكن هاجس البحث عن السلطة



والمال يعوم في الملحمة منذ حكايتها الأولى إلى حكايتها العاشرة، والجميع يحوزون أدوارهم الإيجابية والسلبية إما لامتثالهم للقيم الأبوية أو لخروجهم عليها، فهي المحدد الثقافي لأدوار الشخصيات الفاعلة في مجتمع الرواية.

#### ٨. خاتمة

تناست فكرة الأبوة الذكورية في المدونة السردية التي وقفنا عليها لنجيب محفوظ، من بعدما الواقعي الاجتماعي إلى بعدها الميتافيزيقي، ثم إلى المحمي، واتضح التدرج في نسق القيم الأبوية الذي قام رهانه على تبني مفهوم القوة الذكورية المهيمنة، واختزال النساء إلى مجموعة دونية، فالنماذج الكبرى منهن، يترددن بين الصبر، والطاعة المطلقة، والإغواء، ومحاكاة الذكور في أدوارهن، على أن مفهوم الطاعة، والخضوع، والتراتب في العلاقات، والمكانة، وأهمية الدور الاجتماعي، كلها مقترنة بمقام الأب الواقعي أو الرمزي، ذلك المقام يفيض بقيمه على الجميع، فيمنح لهم مكانتهم في العالم التخيلي للنصوص التي وقفنا عليها، ولا نكاد نثر على شخصية سوية تمكنت من خلق سويتها الخاصة بها دون أن تنهل من التركة الأبوية التي تتحدر إليها عبر الانتساب، أو الطاعة، أو المجازاة، والشخصيات التي نزعنا نحو التفرد والتفرد على الموروث الأبوي ارتسمت صورها السلبية بوضوح لا يخفى، وآلت مصائرنا إلى نهايات مأساوية، ذلك أن العالم التخيلي يثبت معايير تقويم أخلاقي مستمدة من القيم الأبوية الذكورية، وكل شذوذ يعد مروقا، فلا تستقيم قيمة أخلاقية بذاتها إنما بمقدار امتثالها لنظام متراكم من القيم المتوارثة من أب تعالت صورته في الذاكرة والمخيلة فأصبح مصدرا ثرا للسجايا، ومنهجا لا ينضب للفضائل، وتلك القيم تشكل المبدئ الذي تطوّر فيه الشخصيات الفاعلة، فيما تنبذ، وترمي بالمروق، الشخصيات الساعية للخروج على مدار القيم الأبوية أو تلك التي تسعى لتبني قيم مغايرة، وتوافق ذلك، في التجربة السردية لمحمود بضرور من السرد التفسيري الموضوعي المسند إلى راو عليهم، يحيط علمه بكل شيء، وبخاصة البعدين الأخلاقي والنفسي للشخصيات، فيحرص على بيان الزايا والعيوب عبر الأسانيد المشتقة من أفعال الشخصيات، فيما حرص محفوظ على بناء سردي تتتابع الأحداث فيه، وكان ذلك البناء يحرص على تقديم سير الشخصيات منذ ظهورها إلى موتها ضمن هدف تربوي-تكويني يضع أمام المتلقي أخطاء الشخصيات ونجاحاتها كسلسلة متواصلة من الجبر الأخلاقي.

#### الهوامش:

- (١) جهاد فاضل، أسئلة الرواية، طرابلس، الدار العربية للكتاب، ص ١٣-١٦.
- (٢) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧، ص ٦٦.
- (٣) إدوارد سعيد، تأملات في المنفى، ترجمة نادر ديب، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٤، ص ١٧٩.
- (٤) أسئلة الرواية، ص ٣٩.
- (٥) م. ن. ص ٢٩.
- (٦) م. ن. ص ٢٦١.
- (٧) فرانسواز إيريهيه، ذكورة وأنوثة: فكرة الاختلاف، ترجمة كاملها صحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص ٢٧٥.
- (٨) سارة جاميل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ١٣-١٤.
- (٩) م. ن. ص ٢٢.
- (١٠) إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، بيروت، قصص للنشر، ٢٠٠٣، ص ٣٦.
- (١١) النسوية وما بعد النسوية، ص ٤٤١.

- (١٧) لولى أحمد، المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ١٦٦.
- (١٨) إيلون يزيك حداد، وجون إسبونيتو، الإسلام والجنوسة والتغير الاجتماعي، ترجمة أمل الشرقي، عمان، المكتبة الأهلية، ٢٠٠٣، ص ٦١.
- (١٩) عبد الوهاب بوحديبة، الإسلام والجنس، ترجمة هالة العوري، لندن، دار رياض الريس، ٢٠٠١، ص ٣٠٠.
- (٢٠) نجيب محفوظ، بذلة ونهاية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٤، ص ١٢.
- (٢١) م. ن. ص ١٢٥.
- (٢٢) م. ن. ص ١١.
- (٢٣) م. ن. ص ١٢١ و ١٢٢.
- (٢٤) م. ن. ص ٥٧.
- (٢٥) م. ن. ص ٦٦.
- (٢٦) م. ن. ص ٢٤٢.
- (٢٧) م. ن. ص ٢٨٠.
- (٢٨) م. ن. ص ١٧.
- (٢٩) نجيب محفوظ، بين القصرين، القاهرة، مكتبة مصر، ص ٨.
- (٣٠) نجيب محفوظ، السكرية، القاهرة، مكتبة مصر، ص ٢١٣.
- (٣١) بين القصرين، انظر الصفحات: ١٩، ٣٦، ٤٢، ٤٠، ٨٨، ٨٩، ٢٨٤، ٩٤، ٢٥١، ٢٣٧، ٣٦٨.
- (٣٢) م. ن. ص ٤٣، ٢١٦، ٢٥٦، ٢٢٧.
- (٣٣) الإسلام والجنس، ص ٣٣٤.
- (٣٤) بين القصرين، ص ٤٠٠.
- (٣٥) م. ن. ص ٢٧٥.
- (٣٦) م. ن. ص ٤٨٠.
- (٣٧) م. ن. ص ٤٧٠.
- (٣٨) هدى الصدة، أصوات بديلة: المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث، ترجمة هالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ٢٤٤.
- (٣٩) بين القصرين، ص ٢٤.
- (٤٠) م. ن. ص ٤٦٣.
- (٤١) نجيب محفوظ، قصر الشوق، مكتبة مصر، ص ٤١٩.
- (٤٢) م. ن. ص ٤٣٤-٤٣٥.
- (٤٣) م. ن. ص ٤٣٥.
- (٤٤) بين القصرين، ٣٦٠، ٣٦٩، ٦٩، ٢٦٥، ٣٦٠.
- (٤٥) السكرية، ص ٦٦، ٦٧.
- (٤٦) بين القصرين، ص ٢٩٣، ٣٠٥، ٦٥، ٧٦.
- (٤٧) قصر الشوق، ص ٩٤-١٣١.
- (٤٨) السكرية، ص ١٣٤.
- (٤٩) الإسلام والجنس، ص ٢٣٦.
- (٥٠) السكرية، الفقرة ٢٨، ص ٢٧١.
- (٥١) م. ن. ص ٢٧١-٢٧٦.
- (٥٢) م. ن. ص ٣٥٠-٣٥٣.

- (٤٨) م. ن. ص ٣١٠.
- (٤٩) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧، ص ٢٥.
- (٥٠) م. ن. ص ٣٦.
- (٥١) م. ن. ص ٤٨٦.
- (٥٢) م. ن. ص ١٤.
- (٥٣) م. ن. ص ٢٦.
- (٥٤) م. ن. ص ٥٥.
- (٥٥) م. ن. ص ٣٧، ٤٧٥، ٧٠.
- (٥٦) م. ن. ص ١١٢، ٧١.
- (٥٧) م. ن. ص ٤٦١.
- (٥٨) م. ن. انظر الصفحات الآتية: ٣٥٨، ٥٠٢، ٧٠، ٢٥٤، ١٣٣.
- (٥٩) م. ن. ص ٥.
- (٦٠) م. ن. ص ٧.
- (٦١) م. ن. انظر الصفحات الآتية: ٢٢٥، ٢٩٠، ٣٢٣، ٣٤٤، ٤٥٩.
- (٦٢) نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، القاهرة، مكتبة مصر، ص ٧٤، ٧٤، ٥٣٥.
- (٦٣) م. ن. ٣٢١.
- (٦٤) م. ن. ص ٥٦٢.
- (٦٥) م. ن. ص ٤٨٦-٤٨٧.
- (٦٦) م. ن. ص ٤٩٢، ٥٠٩، ٥١٠، ٥٥٥.
- (٦٧) م. ن. ص ١٧١.
- (٦٨) م. ن. ص ٢٠٤.
- (٦٩) م. ن. ص ١٥٥-١٥٦.
- (٧٠) م. ن. انظر الصفحات الآتية: ٩٥، ١١٥، ١٥٨، ٢٠٦، ٢٠٨، ١٢٥، ١٣٠، ٩٦، ٩٢.
- (٧١) م. ن. انظر الصفحات الآتية: ٢٠٦، ٢١١، ٢٢٥، ٢٣٥، ٢٦٦، ٢٧٢، ٣٢١.
- (٧٢) م. ن. ص ٣٧٧.
- (٧٣) م. ن. انظر الصفحات: ٣٨٠، ٣٨٧، ٤٣٤، ٤٤٣، ٤٦٠، ٤٨٩، ٥٠٨، ٥١٠، ٥٦٢، ٥٥٨، ٥٥٩.

—

1. 1990年12月1日以前，  
 2. 1990年12月1日以后，  
 3. 1990年12月1日以后，

# فى مواجهة الفانى والمهلاتنى: النفسى على جدار المسنحيل فراءة نفديفة فى روابفة نوة الكرم لنجوى شفعبان

ف

## شعاع انفس الوجود

تعد روابفة "نوة الكرم" لنجوى شعبان واحدة من الأعمال الجيدة الجديدة ، التى تدخل فى علاقة تناص كبيرة وجريئة مع أحداث التاريخ ، وإذا كان التاريخ يصلح مادة لاستلهم الكتاب والقاصين ، كل بطريقته المختلفة ، فإن كثيرا من جيل الكتاب فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين على الأقل- وحتى الآن قد وظف التاريخ بطريقته الخاصة ، ما بين بنيات تاريخية وأحداث مقحمة تنسج بدقة مع خطوط السرد الأصلية ، واصلة بينهما فى براءة لافقة ضمن ما يعرف بأسلوب المونتاج والكولاج وغيره من فنون السينما والتصوير ، على غرار ما فعل إبراهيم عبد المجيد ، وبخاصة فى ( لا أحد ينام فى الإسكندرية ، وطيور العنبر ) ، وغيره من الكتاب ، أو استدعاء شخوص وأحداث متفرقة من التاريخ الحديث أو القديم على غرار ما فعل القبطانى فى "التجليات" ، وغيره كثيرون ، - أو- وهذا هو الأهم استقطاع زمن كامل وطرحه طرحا عيانها بكل أحداثه وشخصه وآماله وآلامه ، يطرح أمامنا فى لحظة معيشتنا الراهنة ، فيما يذكرنا مرة ثانية بـ"الزنى بركات" للقيطانى و"البشمورى" لسلى بكر على وجه الخصوص ، وذلك من خلال بنية روائية مفارقة يصلها بالحاضر ويشترج معه ، خيوط خفية شاحبة الإعلان ، لكى تعالج هموما وقضايا معاصرة يدها روائى يبعدها عن التعالق الصريح والمباشر مع خيوط نقد الواقع وتقديم البدائل الأيديولوجية والمباشرة ذات الصياغات والأشكال الروائية الأخرى.

تنتمى روابفة "نوة الكرم" إلى هذه البيئة الروائية الثالثة ، وأعنى بها بنية نقل أو استقطاع زمن تاريخى بشخصه وجغرافيته ، والإلقاء به أمامنا باكتمال يدعو إلى التأمل ولا يخلو بالطبع من المغزى.

فنحن بازاء روابفة تقع أحداثها فى القرن السادس عشر الميلادى ، على أرض مصر وما يحيط بالبحر المتوسط وما يقع عليه فى الطرف المقابل فقط من دول وجزر ، وما يدور فى هذا الزمن على وجه الخصوص من أحداث وأنشطة تجارية وعسكرية ، وماله من ملامح اجتماعية خاصة . يستقطع هذا الزمن من سياقه التاريخى المنسجم معه ، ويلقى به إلينا عام ٢٠٠٢ . وهذا أمر لا يخلو من دلالة كما أوضحت.

تقع مغربات الغضاء الروائى بالمعنى الواسع عند نجوى شعبان فى منطقة ، وفى زمن تاريخى ، يطلق عليه النقاد والمؤرخون لفظ "منطقة الانحناءات التاريخية الكبرى" . هناك

انحناءات وانعطافات كبيرة سوف تؤثر بشكل مؤكد فيما يليها من أحداث وتصيغها بلونها المتميز ربما لفترات وعصور طويلة ، وتسفر عن أحداث بعيدة الغور في نفوس ومصادر التأثيرين بها . ذلك أن القرن السادس عشر الميلادي يقدم إلينا عصرا مملوكيا أقلا ، على وشك الرحيل بشروبه وحسناته القليلة ، في الوقت الذي تشتد فيه قبضة الحكم التركي العثماني ، لا على الشرق وحده ، وإنما على حوض البحر المتوسط بكامله ، مثقلا برؤية للعالم تتخذ من الفتح أو الغزو بالمعنى الصحيح ، للبلاد الأخرى تحت راية الإسلام ، شعارا لها وبممارسة عملية شديدة القسوة والوطأة على المسلمين وغيرهم ، وسيلة وحيدة لإثبات الوجود ، ربما كانت سببا لترك بصمات شوهاء عن الإسلام والمسلمين في وجدان الأوروبيين ، في رؤية مضادة للحملات الصليبية الأوروبية في وجدان عرب الشرق.

أما على المستوى الأوربي ، وبخاصة في حوض المتوسط ، على الطرف المقابل ، فنحن على مشارف أو بدايات عصر النهضة ، والإحياء الأوربي ، مهياون بالفعل لحركة استعمارية نشطة فيما بعد ، وثورة صناعية ستكون لها آثار بعيدة الغور في حركة التاريخ كله ، على النحو الذي نعلمه جميعا . وبين هذا ونذاك يموج المتوسط بحركات القرصنة الإسلامية ، والأوربية في آن واحد ، ويتطاحن الشطار والعياق والزغار في مواجهة الانكشارية وعسكر السلطان العثماني ، وبين هؤلاء وأولئك يضج العامة بالقهر واللامبالاة المقصودة في أكثر الأحيان ، ويشيع الفقر والانكسار ، والرغبة في الانتحار ، والانسحاب من الواقع بما فيه وما عليه ، عند كثير من الناس.

منطلق الرواية الأصلي هو "دمياط " الثغر الواقع على المتوسط ، صاحب التاريخ التجاري والنضال العريق ، والبلد ذو الأرض الخصبة ، الذي يتوزع أهله بين الصيد والملاحة ، والفلاحة معا في آن واحد ، ويتناوش حضوره المالح والعذب في نفس اللحظة . ومن دمياط يمتد المكان إلى البحر المتوسط مكانا أو مسرحا أصليا بدوره للأحداث المؤارة المتعاقبة ، وفي المتوسط توجد الجزر ، مثل رودس وصقلية ، وعلى المتوسط في الطرف الأوربي دول أخرى مثل إيطاليا واليونان ، وقربها من هذا يقع العرين العثماني ومقر السلطنة العثمانية في إستانبول.. ومن دمياط يتفرع المكان داخلا إلى مصر المحروسة وجنوب الوادي ، ثم إلى صحرائها الممتدة شرقا وغربا ، وبخاصة واحة سيوة ، وما يحيط بها من أودية وجبال ومواقع ، وطرق للحجاج نهابا وإيابا ، ثم الطريق المفضى إلى الصحراء الكبرى حيث البربر الأمازيغ . صحيح قد لا يبدو حضور كل هذه المواقع طاغيا ، لكنه موجود وله بصماته.

الفضاء المحلي على الأقل يبدو كما لو كان يشمل دولة مصر بكاملها ، الوادي والصحراء ، الفلاحين والبدو ، وأهل السواحل ، في إشارة تبدو لي شديدة التكامل والانسجام . ثم يوضع هذا المكان في مواجهة جغرافية مغايرة تحاول التهامه والقضاء عليه في البر والبحر ، سواء باسم الإسلام أو تحت غيره من الرايات.. الموقع الأصلي إذن مقصود لذاته ، لأنه يبدو كواسطة عقد الأحداث والزمن والجغرافيا معا ، على النحو الذي أوردته الكاتبة ، ولغاية تبصل بمقاصدها أو خطابها الروائي الذي ترغب في إرساله إلى المتلقي.

المكان في أغلبه يدور فيما يعرف بـ "المنفتح الوضي" ، أو على الأقل المتقاربة دلاليها كذلك . فضاء البحر والصحراء والوادي تتميز بالاتساع وانتقاد الحميمية في الأغلب الأهم ، مما يؤدي بالناس إلى الرغبة في التجمع (والتكون) معا ضد هذا الاتساع ، والتلاشي . ولم يواجهنا الفضاء الضيق المظلم إلا قليلا على المستوى المحلي ، حيث بيت "ليل " الصغير ، وحيث سنكرة "المفزع" ، وفي حجرة توابيت الهرم الأكبر ، وربما قريب من هذا ولو بمعنى مختلف شيئا ما ، حجرة أو جناح "المطراوى " حيث يؤدي طوقسه السرية الغريبة ، ولم تكن تلك الفضاءات المختلفة إذا جاز التعبير ، سوى سجن اختياري ، ربما هرب إليه أصحابه من أسر الواسع اللانهائي

المخيف ، فتمنى كثير منهم ليس فقط أن يكون رهين محبسه الذى صنعه لنفسه ، وإنما كذلك أن يتلاشى ويصبح لا موطئا بمعان خاصة متعددة.

أما زمان الرواية فكما قدمت هو القرن السادس عشر. حيث يعنى فى مصر شيئا ، وفى تركيا شيئا ، وفى أوروبا ودول المتوسط شيئا ثالثا ، بينما يعنى للجميع مفتتحا ومختتما لعصور وعصور قادمة.

زمن الرواية يسير ظاهريا وفقا لمنطق تاريخى مرتب ، بمعنى أن ثمة أحداثا تحدث فى زمن وتتقدم حتى تصل إلى المنتهى . غير أن هذا زمن المتن الروائى. أما زمن المبنى الروائى فلا يعرف هذا التتابع التاريخى ، فنحن بازاء زمن يتتابع وفقا لمنطق الكاتب فى الحكى ، وزمن منطق الحكى هنا ينقسم إلى زمنين على الأقل : زمن أساسى يحل فى مكانه وشخصه ، نعرف فيه على المكان والشخص والأحداث ، حيث المطراوى ومياط وجامع اليقين والتقوى وآمونيت وليل وسنانية وغيرهم من الفريق المضاد . وزمن ثابت يدخل موحما على هذا الزمان فى شكل فضاء كتابى يتميز بلون أسود وبخط مختلف لحروف الكتابة عن بنطها الأصلى ، يتعلق فى الغالب بفضاء المتوسط وأحداث القراصنة بأنواعها ، ونوة أو أنواء الكرم فى البحر ، يرد إلينا مقطعا متناثرا ، يزيد من تناثره تدخل هلاوس وأحلام ورؤى ، ومقاطع من تخيلات وتأملات أقرب إلى التصوف والهوجا ، وممارسات شاذة متعددة ، تلقى إلينا فى جمل مقتضبة لها منطقها الخاص وانسجامها الكلى ، فيما يشبه تدخل كورس أو جوقة تعلق على حدث أو تلقى نبوءة أو تشى بمصير . وقد أثر هذا بالطبع على خطوط السرد فى الرواية التى أصبحت متداخلة متشابكة بين هذين الزمنين ، وبين ما يتفرع عنهما من رؤى وأحلام ونبوءات . وزاد من أمرها انهيار الحواجز المتعارف عليها التى تستخدمها للفصل بين المواقع والمواقف المختلفة ، مما جعل المقطع المكتوب الواحد يحتوى على هذه الخطوط جميعا فى لحظة واحدة ، متنقلا بين أكثر من فضاء وأكثر من زمن ، وأكثر من شخصية فى تداخل مريب للقارئ غير المدرب على هذا الشكل من الكتابة.

ولما كان الأمر بهذا التشابك والتعقيد ، فقد كان العمل بحاجة إلى أكثر من راو للأحداث ، بما يتلاءم مع تعددها وتنوعها وثرانها . فنحن نعرف على راو بضمير الغائب يهيمن على معظم المحكى أو السرد فى الرواية . ونظرا لتسربل الحكى بالتاريخ ، فقد كان هذا الراوى أكثر صلاحية لسرد تاريخ وليس للفعل نفسه ، وهو مع ذلك راو ذو صلاحيات متعددة تقترب أو تمارس السرد البانورامى فعلا ، وهو عليم ببواطن الأمور فى الداخل والخارج ، إلى الحد الذى يمكنه من اختراق النفوس والتعرف على مكونات نفوس شخصه ، فلا يكتفى بالرواية والملاحظة ، ولكنه يعلق ، ويصف ويتخذ موقف الخصم والحكم والنصير أحيانا أخرى.

ثم هناك راو آخر لخط السرد الثانى حيث البحر والقرصنة ، صلاحياته مهما بدت واضحة فإنها أقل من الراوى الأصلى . يتحدث الراوى الثانى فى الغالب بضمير المتكلم ، ويبدو أكثر حميمية والتصاقا بالذات ، يصاحب الأحداث عن قرب . بل يتورط فيها ، تختلط أحداثه ورؤاه بأحداث ورؤى فيات الدين ، فيوشكان أن يتوحدا ثم ينفصلان بعد ذلك ، أما الخط الثالث الذى يشبه الجوقة ، فرواية يتحدث بضمير الغائب كذلك ، لكن روايته مقتضبة ، تأملية تعلق على الأحداث وتلخصها ، لأنها تشبه كما أوضحت تدخل الكورس أو الجوقة فى الدراما اليونانية.

دعونا الآن نتأمل شخوص هذا العمل . فمنذ البداية نحن أمام نوعين أو أكثر من الشخوص ، بعضها ينمو أمامنا منذ لحظة ميلاده ، أو ما قبلها . وبعضها الآخر وصل إلينا فى حالة اكتمال استدارته ، وثالثها يصل إلينا فقط من خلال إشارات عابرة لكنها مؤثرة رغم ذلك وتعود الشخوص إلى تنقسم قسمة أخرى ، ما بين شخوص مسلمة بالسليقة وأخرى متأسلمة ، أو احتفظت بديانته الأصلية ومتمصرة ، ثم شخوص ليست مصرية ولا مسلمة بل أوربية مسيحية .

ثم شخوص كان أصلها مصريا مسلما وتحولت إلى الثقافة والديانة الأخرى. والرواية تقدم لنا فيضا من الشخوص ذات الجذور المتنوعة ، ربما ، وهذا أمر طبيعي يكون أكثرها تأثيرا في العمل ، وانسجاما مع تشابك تلك الشخوص المصرية والمتنصرة ، فهي شخوص سواء أكانت نامية أم نمت عبر الرواية أكثر حضورا وتأثيرا في العمل ، وهى كذلك شخوص يجمع بينها غريبة المزاج ، وشذوذ التصرفات عن المستوى النمطي للشخصيات المتعارف عليها . ثم ، وهذا هو الأهم ، غلبة النزعة الفنية أو الإبداعية عليها ، والتي تمارس باليد في الغالب ، وعن طريق لغة الأنامل في خصوصية أضيق ، حيث يبدو كل ما تفعله هذه الطائفة من الشخوص عزفا إبداعيا خالصا يوظف أطراف الأصابع في إبداعه نقشا على العجين والحجر والكتابة ، وحتى في العلاج الروحي والجسدي كانت "أمونيت" توظف أناملها عازقة على أجساد مرضاها.. هذه السمة سادت شخوص الرواية مهما كان حقل العمل الذى تنتمى إليه مما يجعل لها ألقها ورؤيتها للعالم الذى تصبو إليه ، ومن ثم تصبح في حالة عراك وتصادم مع الواقع ، يأخذ أشكالا مختلفة تنتهى برغبة غالبية هذه الشخوص فى الانسحاب والتخفى أو التحول لعالم شفاف لا مرئى إن صدقا أو مجازا ، وربما لا نستثنى من هذه الصفات سوى من ورد ذكرهم عرضا ، وإن كانوا لوى تأثير اجتماعى وسياسى كبير ، وسلوكيات متوقعة مقدما ممن يشبهونهم عادة.

فنحن فى الرواية نواجه منذ الصفحة الأولى بشخصية غامضة ، مريكة التصرفات والأهواء والمشارب ، تختلف الناس حول سلوكياتها اختلافا كبيرا ، وانقسموا ما بين كاره ومحِب ، ومستاء بدرجات ، وتنازعوا وتفرقوا حول إشاعات سموها عن عبادة سرية تدين بها هذه الشخصية ، وعن ممارسات شاذة تقوم بها ، وأعنى هنا شخصية "المطراوى". غير أن التأمل العميق لما ورد على لسان المطراوى يوضح أنه يرغب فى الابتعاد عن الناس ، وعن الواقع وأن يطلق طاقات معطلة فى وعيه عن طريق السعى للغيوبية . فى سبيل فهم باطنى واستشراف للنبوءات وتلاقى كل من الأرواح الهائمة من الأحياء والعارفين من الأموات ، كما تقول الرواية.

وتأتى شخصية "ليل الكحكية" -المصرية- أبا عن جد ، المكافحة ، الأنثى/الرجل فى لحظة واحدة ، التى تذبذب حنانا واشتياقا للبيت وللرجل الحميم ، لكنها بكل تاريخها وحضورها الدهش والمتميز فى الرواية عاشت أمنية واحدة أن تكون لا مرئية بشروطها هى ، ليست الساحرة ولا الغول ، ولكن لكى تتأمل فى حياذ ، وألا يراها الناس . ولكم تمننت أن تتلاشى وتذوب فى ظل رجل يخلع المعنى على اختفائها ، فلم يتحقق لها هذا إلا بالموت . تنقش الحياة ، وتخبر العجائز ، تحفر عليها الفنون وتناجى إبداعها بإبداع آخر ، لكنها لا تحب الواقع ولا ترغب فى أن يكون هو المنتهى بالنسبة إليها .

وتقف شخصية "الترجمان" بوصفها لغزا مريكا آخر . هذا اللغز المربك يقوم على المؤرخ الذى لم تخلع عليه الرواية هذا اللقب مرة واحدة مع أنه يقوم بالتأريخ لا بالترجمة وهو فى الواقع العميق شخصية تصادمية متاملة لا تؤرخ للأحداث ، وإنما لفلسفة الأحداث والمغزى مما وراءها . هو صاحب رؤية وصاحب مواقف ورأى صائب ، محرض كبير ضد الفساد ، يحاول أن يجعل من نفسه قوة للآخرين فى الثورة والتمرد فهما لاقى من عننت وضراوة من السلطة وعسكرها ، له رؤية فى منطلقات الحضارة الإسلامية تحت حكم الترك ، وله آراء فى السياسة والعلوم والاجتماع. إنه ابن خلدون الذى يبعث من جديد مؤرخا لدورة حضارية تؤذن بانتهاء ، وتقف على أعتاب السقوط ما دام الدين أصبح شكلا ، والعلم نقيصة ، والإبداع بدعة ، والحكم لا علاقة له بالشورى ، فما حاجته إلى الكتابة والحبر ، فالمحبرة ضاعت والقلم البهوص لم يبalle الحبر ، والنسيان يعتري الرؤوس دائما. فلا بد من الذكرى ، والعبرة ، ومن هنا أرسلت الرواية بحفيده ابنه القرن العشرين ، تقرأ وتعلق وتصنع هوامشها المعاصرة ليس لمجرد القراءة وإنما لتكون همزة الوصل أو



الطريق المهد لى يندمج القرن السادس عشر مع القرن العشرين عبر نفس القضايا والمخاطر ، وضرورة الإفادة مما يقوله التاريخ بالعمرة والعظة . إن شخصية الترجمان فى الرواية تمثل الهائم الثانى الذى يضاف إلى عشاق اللا محدود والمطلق والمثالى فى الرواية .

وتأتى شخصية "المفزع" الول حسب التحولات الشعبية الورع الصابر الراعى للمؤرخ الترجمان ، والذى يبدو من اسمه أنه فزع متوهم من واقع انتهى دوره من الحياة منذ أكثر من أربعين عاما . وعندما يقابل الترجمان ويبدأ فى مخاطبة عقله وروحه تبدأ مرحلة جديدة فى حياته ، لكنها ومهما كانت خصوصيتها مرحلة انسحب فيها مع آمونيت والترجمان والتصقوا فى شيخوخة هادئة متاملة فى حياة الناس ، وماتوا معا فى هدوء شديد البعد عن الصخب .

أما آمونيت فقد خلعت عليها الرواية ستة ألقاب على الأقل تربطها بالرضى والورع والتجلى العرفانى والشفاء والنواح والهيام والمحبة . وهى صفات لا تجتمع بهذا الشكل إلا لشخصية أسطورية تستعد وجودها الأصلي من حضارة فرعونية سحيقة وعبر دروب الميلاد الفولكلورى ، لى تختلط بعناصر عرفانية صوفية ، ومجاهدات ورياضات تأملية استطاعت من خلالها تطويع قوى جسدها وأجساد الآخرين ، تعترتها دائما حالة من الصفاء الروحى الذى لا نجده إلا فى القديسات اللاتى تتناقل أخبارهن الكتب والحكايات الشعبية . ورغم ذلك لم ترض بحياة الراهبة التى تنسحب فيها من معاشة واقع الناس ، فظلت منخرطة فيها حتى النهاية على شاكلة الترجمان والمفزع حتى ماتت . لكنها رغم انخراطها كانت أشبه بكائن روحى ملحق فى الأفق نسمع رفيف أجنحته أكثر مما نراه .

أما الخزاف فهو الشخصية الرابعة أو الخامسة ، فنان ينقش بألوان ويخلق بأنامله على الطين- مادة الخلق الأولى-

هائم/متمرد بدوره ، يشعر بالرغبة فى إبداع المثالى الذى لم يبدع أحد على مثاله بعد . يريد أن ينتزع لنفسه خلودا كبيرا لم ينتزعه أحد من قبله عن طريق الطين . تقول الرواية عنه إن علاقته الوحيدة الحميمة تزدهر مع أطباقة وأوانيهِ ونغمات الخط العربى التى تؤطرها ، ورسومه للحياة اليومية والحكايات الشعبية . غير أنه أتى عليه اليوم الذى بدأ هو الآخر يفكر فى أن يكون لا مرثيا بطريقة قد تختلف عن طريقة ليل الكحكية هى الأخرى . حيث تقول الرواية إن المسألة التى بدأت تشغل بال الخزاف هى كيف يستغنى الإنسان عن العالم ويعيش مرتاحا ؟ وفى اللحظة التى يستدير- فيها نفسيا- نحو الله وفى أثناء رحلته للحج يجتاحه السيل فيموت وحيدا تاركا زوجته .

يأتى بعد هذه الشخصيات الرئيسية شخصيات أخرى لا تقل حضورا عنها وإن كان دورها يتجه وجهات أخرى مثل : فيث الدين وليث الدين والأبناء سعد الدين ونور الدين ، ثم سنانة المغرزة صاحبة التجارب والمغامرات المتعددة التى ينتهى بها الأمر فى السودان هروبا من أسر واقع لا يحتمل ، حاملة معها قرطيس الترجمان وأوراقه البيضاء التى ربما لا تحمل شيئا يمكن لمتلقيه أن يفك طلاسه ، ما دامت الرواية تقدمه لنا بوصفه ( الذى ينفرد بقراءات لا يقبلها الناس ، ولا يرون فيها أحيانا سوى محض صفحات بيضاء ، وأن ما يقوله هذيان السباح فوق السحاب) ، والتى تختلط أوراقها بأوراق زوجة المؤرخ ذاته فى لفظة سريعة ومفزة .

تأتى فى المقابل تماما شخوص مثل المحتسب والقاضى والعسكر بوصفها شخوصا ذات حضور عابر أو ضبابى ، لكنه شديد الوطأة بومض الشرير والفاقد ، حيث القاضى الذى يجلس للفتوى والحكم بين المسلمين أصله يهودى الأبوين ، والمحتسب مرتش ، وشيوخ الطوائف وكبير التجار وغير ذلك شخصيات بالغة التناقض والغربة والانغماس فى الواقع المهترى ، لى تزيد من وطأة الواقع وقسوته على أهل البلاد الأصليين ، ولم يكن يشذ عن هذه الطائفة / الضد ، سوى

المطراوى الابن ، صاحب البيول الصعلوكية والاشتراكية ، السارق والناهب لأقوات الناس والمحسن والمتصدق الكبير ، صاحب الأوقاف التى ينتفع بريعها فقراء بلا عدد ، ونو الرؤية المتميزة والغريبة التى تتعد عن تمويل التطرف الدينى والمتصوفة بوصفهم مفسدين ومخربين .  
والآن ... ما الذى يحمله هذا الخطاب الروائى المتميز من رؤى ، بعد أن قفنا بتفكيك مفرداته فى الصفحات السابقة ؟ .

إن المشهد العام المطروح أمامنا فى الرواية يحتوى على مجموعة من ثنائيات متضادة فى الانتماء وفى الثقافة والحضارة . بعضها محلى والآخر أجنبى . إن المشهد الروائى لنجوى شعبان فى "نوة الكرم" يطرح لنا الآتى:-

١- مجموعة الشخوص المصرية المسلمة والمتحصرة والمتألمة فى مواجهة أعوان الباب العالى التركى الغشوم من محتسب وشيوخ طوائف وشهبندر تجار والعسكر السلطانى.

٢- المسلمون فى مواجهة المسيحيين فى الخارج وكلاهما يشعر بخطر ووطأة الآخر نظرا لتبادل الانخراط فى الديانتين ، وهذا يتركز أساسا فى بر مصر.

٣- العثمانيون حاملو راية الفتح العثمانى الغازى والمستعمر لبلاد المسلمين باسم الدين ، فى مواجهة المسلمين من غير الأتراك .

٤- العثمانيون فى مواجهة الأوربيين بوصفهم يتعرضون لحالة غزو واستعمار تركية من قبل الباب العالى.

٥- القراصنة المسلمون فى مواجهة القرصنة المسيحية فى البحر المتوسط والتى كانت الغلبة فيها بالطبح- لمن يملك أدوات القهر ضد الآخر حتى لو تطلب هذا أن يعمل القرصان فى الفريقين معا.

وإذا كانت الإثنية الحافلة بالصراع الذى يلقي ظلاله منذ ذلك الوقت على الإسلام حتى الآن ، فإن المطلوب هنا كما تطرحه الرواية عدة أشياء لكى يتأتى لنا الحفاظ على الحضارة والثقافة الإسلامية العريقة التى ناب فيها المصرى والعربى والمتوسطى ، مسلما ومسيحيا ، أن نتسلح بالعلم أولا ، وأن نتسلح بالوعى ثانيا . وأن نبحث عن العدالة الاجتماعية والسياسية ثالثا ، آخذين الحذر فى كل هذا من التدين الشكلى والبدع الدينية .

ولم تكن الثقافة والحضارة العربية والإسلامية فى وضعية بالغة الحرج على النحو الذى تطرحه الرواية- أكثر مما عليه الحال فى القرن السادس عشر ، وما تلاه حتى سقوط الخلافة العثمانية فى مطلع القرن العشرين ، فقد تسببت الغزوات التركية باسم الإسلام والقسوة الشديدة التى تعامل بها الجنود الترك الغزاة ، لنشر الدين والاستيلاء على معظم أراضى أوروبا وآسيا- فى ذلك الوقت- فى نقل صورة بالغة التشوه للإسلام والمسلمين ، ودخلت هذه الصورة فى ترامل قوى تومض وتومئ نحو الواقع المعاصر عن طريق حفيذة المؤرخ أو الترجمان- لكى تشير بدورها إلى الأزمة المعاصرة للإسلام التى بدأت متوسطة فى الأصل وتتجدد من منطقة المتوسط ثانية ، بوصف المتوسط بحيرة يلتف حول زاويتها عرب ومسلمون بالدرجة الأولى.

لم يكن غريها والأمر كذلك أن تكون بين الشخصيات المصرية الفاعلة فى الرواية شخصيات تحترف النقش بالأنامل على النحو الذى مر بنا . إن النقش والتصوير والكتابة هى أفعال حضارية ، ذات أبعاد وجودية عميقة المدى ، فالذى ينقش الصخر أو يبدع فى أوانى الفخار والخزف ، أو يجبر العظم الكسير ، أو يؤرخ بالكتابة ، إنما هو حافظ وواع لما من طبعه التلاشى والضياح السريع . وإذا كان المؤرخ يكتب لأنه يعرف أن البشر من طبعهم النسيان ، فالخزاف كان يبحث عن الخلود ، ويضن بأنثيته على الآخر الذى قد لا يفهم معناها ، فيكسر تسعة من أوانيه ويحتفظ بالعاشر العبقرى فى كل مرة . والطين هو المادة الأساسية للوجود ذاته منذ بدء الخليقة ،

إذا اتحد بالنار فلا يذوب و لا يغنى ولا يتلاشى. وكذا كان فعل ليل الكحكية التى تبدع بأناملها فى عبقرية لافتة على المخبوز المتلاشى بطبعه ، لكنه يتحول إلى البقاء والحياة بأداء وظيفته الأولى وهى فن إطعام البشر برقى ورهافة.

إن هؤلاء جميعا ينتشون ، يخطون فى وجه الزمن ، لوجود هو موجود فى حقيقته لكنه مهدد بالضياع إذا لم نأخذ عبرة ابن خلدون المبعوث فى شخص الترجمان مرة أخرى ولأمر ذى دلالة بالغة أطلقت الرواية عليه لفظ الترجمان وليس المؤرخ ، إذا كان الأمر يتصل بالترجمة عن لغة لا يجيدها الآخرون هى لغة التاريخ ، وأجادها هو فلم يؤرخ ولكن ينقل ويترجم فى ديوان جديد للعبير والنظر فى المبتدأ والخبر. إنها رغبة لا شعورية فى مقاومة التلاشى والانتهاى ، ما دامت الحملة ضد الإسلام تستمد وقودها من كراهية عميقة للمسلمين وصورتهم إبان الفتح التركى لهم ، ومن هنا فقد هربت سنانية بأوراق الترجمان مع آخر سطور الرواية ، وبذا لم يحل موته دون استمرار رسالته وبعثها ونشرها للناس . ولم يتلاش عمل الخزاف المبدع رغم تكسير آنيته فقد باعتها زوجته اختلاسا ، بعضا منها للقوافل العابرة شرقا وغربا ، وماتت ليل الكحكية ولكن نقوشها وأفكارها انتقلت، من المخبوز الفانى بمادته ، لتكون أثيرا فى النفوس التى تعى الدرس جيدا.

إن " نوة الكرم " هى واحدة من زخم متدافع من الأعمال الإبداعية فى السنوات الأخيرة ، التى تعارس نفوسنا هائلا فى الدفاع عن الهوية وعن الوجود المصرى والعربى والإسلامى دونما خطابية زاعقة أو السقوط فى هوة الخطابية الأيديولوجية القميئة . إنها نوة للكرم الإبداعى فى سخاء الإبداع وبث القلق فى المتلقى ، لكى يسير كلاهما- المبدع والمتلقى - نحو الوعى الأفضل والأكثر اكتمالا من أجل البقاء للكينونة والوجود.

# نحادة أم الفرى (أول رواية باللغة العربية في الجزائر) دراسة في الموضوع والثقنات

و

محمد العيد تاورته

١ - السياق العام لهذه الرواية :

لعل أول سؤال يتبادر إلى فكر المتلقى لأي عمل روائي، أو أدبي بشكل عام - هو: ما موضوع هذا العمل، وما مضمونه، وما هي المنهجية التي اتبعها الكاتب في تأليف عمله، وما هي التقنيات التي توسل بها إلى موضوعه ليكون أكثر تأثيرا وإقناعا وامتناعا للمتلقى الذي يريد أن يوصل إليه خطابه الأنبي...؟؟؟

إن محاولة الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها، هي التي تشكل مجمل التعامل مع هذا النص - ومع أي نص - قصد الاقتراب ما أمكن من رسالة الكاتب صاحب النص.

وفي العمل الروائي يمكن أن نسأل أولا عن حجم العمل الذي بين أيدينا، وعن الأقسام التي يتكون منها، وعن عدد الشخصيات وطريقة رسمها، وعن طريقة تقديم الأحداث (سردا أو وصفا أو حوارا)، وعن نوعية اللغة والأسلوب، وعن الزمان والمكان.. وبالتالي عن طريقة البناء بشكل عام؟  
والرواية... تستمد بناءها من الحكاية، والشخصية واللغة، ناهيك عن تنوع التكنيكات الفنية المستخدمة في هذا البناء، والتي تتطلب من الباحث دراسة وتحليله.<sup>(١)</sup>

لقد شهد القرن العشرون ثورات وتقلبات سياسية واجتماعية تبعتها تغيرات في البنى الفكرية والثقافية التي كانت سائدة في البيئة العربية عموما ومنها الجزائر، ومن هذه البنى الثقافية السائدة: العادات والتقاليد المتوارثة، وخاصة تلك التي لا أصل لها حتى في الدين الصحيح أو الأعراف الأصيلة، ومن الطبيعي أن يكون الكتاب المثقفون في البيئة العربية هم الحاملون للواء تلك التغيرات، ومن أولئك المثقفين في الجزائر أحمد رضا حوحو الذي كان قد تنقل في أكثر من بيئة عربية، وفي أكثر من بيئة أجنبية، ولذلك يكون قد اقتنع بأن ما تعيشه البيئة العربية من بعض التقاليد يجب تغييرها، ومن ذلك ما تعيشه المرأة العربية من سجن اجتماعي ومن تقاليد ثقيلة لاعلاقة لها بالتعاليم الصحيحة للإسلام. ومن هنا جاءت أفكاره أو ثورته الإصلاحية، فدافع عن المرأة ضد ما كانت تعانيه من ظلم وضغط اجتماعي. وعمق دفاعه في صورة رواية أقرب ما تكون إلى المساة، رمز بها إلى أن بقاء تلك التقاليد هو موت مأساوي للمرأة العربية.

ومثلما دافع عن المرأة ثار عن القهر الذي تتعرض له طبقة اجتماعية فقيرة أو متوسطة من قبل طبقة أخرى ثرية حين تسلك الطبقة الثرية سلوكات استفزازية بسبب ما تتوفر عليه من ثراء، حتى

وإن لم يكن ذلك الثراء قد توصلت إليه بطرق شرعية وتدرجية. وبالإضافة إلى ذلك تعرض أحمد رضا حوحو إلى المأساة الإدارية التي تبدأ من الروتين الجامد في الهياكل الإدارية وفي الذهنيات والسلوكات التي لا عقل فيها؛ وذلك مثلما حصل لوالدة (جميل صادق) في رواية (غادة أم القرى) حين كانت تريد مقابلة الملك من أجل إنصاف ابنها المظلوم.<sup>(٣)</sup>

كانت الثورة على العادات والتقاليد عند بعض أدباء العربية ومفكرها في العصر الحديث منذ النهضة، وبخاصة منذ بداية القرن العشرين - سمة واضحة في البيئة العربية. ولعل أوضح ما كانت تلك الثورة مجسدة في الأعمال التي كانت بمثابة البذور الروائية للأدباء المهجريين الذين لم يغادر الوطن الأصلي أفكارهم وأذهانهم حتى وإن كانت أجسادهم في الغربة، فروايات جبران: الأرواح المتردة، والمعاصف، والأجنحة المتكسرة في الفترة ما بين ١٩٠٨/١٩١٣م تشير إلى جانب من ثورة الأدب العربي على أوضاع بيئته؛ ولقد دارت هذه الروايات كلها حول موضوعات اجتماعية عاطفية، القصد منها الثورة على العادات والتقاليد البالية السائدة آنذاك.<sup>(٤)</sup>

والواقع أن الثورة في الكتابات القصصية والروائية على الخصوص، منذ مطلع القرن العشرين كانت مزيجاً من الثورة على التقاليد، والثورة الرومانسية التي تمثلت في كتابات جبران والمفكرين ومن تابعهما في الاتجاه والأسلوب في البيئات العربية بصفة عامة. إن هذا المزيج من الثورة على التقاليد والثورة الرومانسية نجدها في الروايات الأولى في البيئات العربية المختلفة؛ فرواية زينب في مصر للكاتب محمد حسين هيكل سنة ١٩١٤م. - وإن كانت قد كتبت قبل ذلك - هي رواية رومانسية، ورواية (جلال خالد) في العراق للكاتب محمود أحمد السيد سنة ١٩٢٨م هي أيضاً رواية رومانسية، ومثلها رواية (نهم) في سورية للكاتب شكيب الجبري سنة ١٩٣٧م، وهذه الرواية بالذات يقارنها النقاد من زاوية النضج الفني برواية زينب في مصر.<sup>(٥)</sup>

إن رواية (غادة أم القرى) في الجزائر سنة ١٩٤٧، لا تخرج عن هذا السياق في الموضوع وفي الاتجاه، خاصة وأن هناك ملاحظات تظل هذه الأعمال الروائية العربية - (البدايات) - في العصر الحديث، من حيث كونها متأثرة بالروايات الرومانسية الأوروبية المترجمة - وبخاصة عند كتاب المشرق العربي - من أمثال: رواية (غادة الكاميليا) للكاتب الفرنسي (الكسندر دوماس) التي ترجمها أحمد زكي، ورواية (آلام فرتن) التي ترجمها أحمد حسن الزيات وهي من إنتاج الشاعر الألماني (جوته). أما من حيث نهايات الشخصيات الرئيسية في هذه الروايات العربية الحديثة فهي نهايات مأساوية. وأما من حيث أحداث معظم هذه الروايات - ماعدا رواية زينب - فكانت تدور خارج المجتمع الذي ينتمي إليه كتابها، هروباً من نقد مجتمعاتهم المحافظة.<sup>(٦)</sup>

إن النهضة الجزائرية الحديثة - فيما يرى معظم الدارسين - قد بدأت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، لكن تلك النهضة كانت نهضة إصلاحية اجتماعية سياسية قبل أن تكون نهضة أدبية، بل إن النهضة الأدبية كانت نتاجاً طبيعياً منبثقاً عن النهضة في الجوانب الآتفة الذكر، ولذلك فإن الأستاذ عبد الرحمان شيبان يقول عن واقع المجتمع الجزائري بخصوص هذه النهضة وعلاقتها بالأدباء من أمثال أحمد رضا حوحو صاحب الرواية التي نحن بصددّها، يقول: «إن مجتمعنا قد تحرر إلى حد بعيد من الخرافات التي نسجتها الجهالة على عقيدته الدينية، ولكنه ما يزال يرصف في أغلال عقائد اجتماعية باطلة تعوقه عن التطور والتقدم، فهو ما يزال خرافياً في السياسة والاقتصاد، خرافياً في التربية والتعليم والفنون، خرافياً في النظرة إلى المرأة والزواج والأسرة، خرافياً في نظره إلى الحياة كمجتمع متمدن يعيش في القرن العشرين، ومن هنا كلنت حاجته إلى المصلح الاجتماعي ماسة وضرورية. ومن هذا المصلح ياترى؟ ... إن المصلح المرجو لمعالجة أدواء مجتمعنا إنما هو الأديب الموفق الذي وصفه الأستاذ حوحو نفسه في فصل (الأدباء والفنانون) بقوله: «الأديب هو الذي يستطيع أن يصل إلى أعماق النفوس فيحللها، وإلى أعماق الأشياء فيفهمها، وهو الذي يجعل من أدبه لغة روحية

يخاطب بها أرواح الغير، ويعبر بها تعبيرا صادقا عن مشاعره وتصوراته دون أن يحسب حسابا لسطح هذا، أو رضا ذلك.<sup>(٧)</sup>

## ٢ - الهيكل والأحداث:

يمكن أن تنبني الرواية - أية رواية - إما من جزء واحد، أو من عدة أجزاء، ويمكن أن يكون الجزء الواحد أو المجلد الواحد مؤلفا من عدة أقسام، أو عدة فصول، أو عدة فقرات.. ومن الطبيعي أن يكون كل جزء، أو كل قسم، أو كل فصل، أو كل فقرة.. يحمل أو يتضمن جانبا من جوانب الموضوع الذي يطرحه العمل الروائي من العنوان إلى الخاتمة مع خيط يربط كل الجزئيات من البداية إلى النهاية.

وأما رواية (غادة أم القرى) التي نحن بصدد الحديث عنها هاهنا، فهي أولا من الحجم الصغير، وهي ثانيا قد بناها الكاتب من ست عشرة فقرة، وكل فقرة تحمل فكرة معينة، أو قضية معينة، أو تصف شخصية أو سلوكا معيناً، ومجموع الفقرات يكون الرواية، ومحتويات الفقرات يكون موضوع الرواية الذي بناه الكاتب من عدة أحداث تدور حول قصة فتاة حجازية مكية، اسمها (زكية) أو (غادة أم القرى)، وتنتمي إلى أسرة محافظة، كانت هذه الأسرة من أهل الشأن والمناصب العالية في الدولة، لكنها تراجعت وأصبحت من الأسر المتوسطة في عهد عميدها الحالي - بالنسبة لزمن هذه الرواية - الشيخ سليمان خليل والد (زكية).

وتتركز أحداث هذه القصة الطويلة، أو الرواية القصيرة، حول حب (زكية) لابن خالتها (جميل صادق) الذي ينتمي بدوره إلى أسرة كانت ذات شأن مثل أسرة آل خليل، لكن وفاة والده الضابط في الحرب اليمنية السعودية، جعله يستند وهو صغير - مع أمه فاطمة - إلى زوج خالته الشيخ سليمان خليل الذي أشرف على تربيته وتعليمه إلى أن أصبح رجلا.

ولأن (زكية) كانت قد نشأت مع (جميل) فقد كبر حبها له، دون أن يعلم هو بذلك. وعلى العكس منها، فإن (جميل صادق) كان يحب الأخت الكبرى لزكية واسمها (أسمى).<sup>(٨)</sup> وهكذا تكونت عقدة هذه الرواية التي سيزداد تعقدها حين يفرض علي (زكية) عدم الحديث أو اللقاء مع (جميل صادق) الذي أصبح شابا في سن الثلاثين، وهي في سن الثامنة عشرة، وذلك جريا وراء تقاليد البيئة الحجازية التي تدور فيها أحداث الرواية. وتصل أحداث الرواية إلى قمة التعقيد حين يأتي أحد الأثرياء الجدد (الشيخ أسعد) الذي لاقيمه في نظره إلا للمال، ولا فضيلة في عرفه لفقير والذي له ابن ذميم الخلق، سيئ الخلق، لكن والده أراد أن يخطب له ابنة الشيخ سليمان خليل.<sup>(٩)</sup>

ولأن الشيخ سليمان لم يكن راضيا على سلوك هذا الثري، فإنه اعتذر له بأن ابنته مخطوبة لابن خالتها.<sup>(١٠)</sup> ومن هنا يبدأ الصراع في الرواية بين سلطة المال، وقهمة الشرف من ناحية، وبين الحق والباطل من ناحية ثانية.

إن الشيخ أسعد لم يتعود - بفضل ثروته - أن يرفض أحد طلباته، ولذلك خرج وهو يتوعد الشيخ سليمان بالشر المستطير قائلا: «أيجزؤ سليمان هذا الحقير أن يرفض مصاهرتي؟ سأعلمه كيف يحترمني.. سأجعل منه عبرة لأمثاله المتكبرين المافونين».<sup>(١١)</sup>

وكما أن الشيخ أسعد الثري - حديث الثروة - الذي يرى الثروة فوق كل اعتبار؛ فوق الفضيلة وفوق الإنسانية، قد حقد على الشيخ سليمان، فإن (رؤوف) ابن الشيخ أسعد قد حقد كذلك على (جميل صادق) لاعتقاده أنه هو السبب الذي من أجله رفض الشيخ سليمان مصاهرة أسرة الشيخ أسعد، ولذلك دبر له مكيدة تتمثل في التحرش به وشتمه وإثارة بكل الوسائل.. إلى أن أغلى الدم في عروق جميل.. واطبق على عنق رؤوف بقبضة فولاذية. وكان ذلك هو المطلوب.. فجاءت الشرطة، بعد أن أسرع إليهم رفاق رؤوف الذين كانوا بمثابة (الكومبارس) في مسرحية،

راح ضحيتها جميل - الشاب المذهب - الذي ثار لشرفه إثر شتائم رؤوف ورفاقه من صحبة السوء.<sup>(١٧)</sup>

وهكذا، حكم على جميل بتهمتي السكر والاعتداء بالضرب. ومع أن (جميل صادق) لم يسكر بالفعل، إلا أن أصحاب الثراء لهم سلطة ترجيح الكفة لصالحهم، وحكم على (جميل صادق) بستة أشهر سجنًا يجلد في نهاية كل شهر ثمانين جلدة.

«وكانت الصدمة عنيفة قاسية على الجميع، ولكنها كانت على زكية أشد وأعنف...»

واستولت عليها نوبة نفسية مبرحة، وأخذت ترتجف، وتضاربت في نفسها قوتان جبارتان: الحب وتقاليد الأسرة.<sup>(١٨)</sup>

لقد تدمورت حالة زكية، ودخلت في عالم الهذيان والغيبوبة، وسامت حالتها الصحية والنفسية جميعا، وانعكس ذلك على أبويها وأسرتها إلى أن كانت نهايتها المأساوية بسبب مأساة (جميل صادق) الذي تحبه والذي لم يعرف أحد بحبها له، بما في ذلك جميل نفسه...<sup>(١٩)</sup>

وتسعى أم جميل من أجل براءة ابنها، ويخيب مسعاها مرارا، لكنها تنجح بأعجوبة في مقابلة الملك السعودي حين جاء إلى مكة، فيبحث الأمر، وتتأكد له براءة (جميل صادق) مثلما يتأكد له فعل شهود الزور، فيأمر بمقابهم، وتتضح براءة (جميل صادق). ولكن بعد فوات الأوان، إذ يأتي مدير الأمن العام فيخبر الملك السعودي بموت (جميل صادق) في سجنه، ويتأثر الملك السعودي بهذا الخبر قائلا: «إنا لله وإنا إليه راجعون...»

قالها ابن السعود بلهجة حزينة وأطرق مفكرا.<sup>(٢٠)</sup>

وفي الوقت الذي يصل فيه رسولان من الملك إلى أسرة الشيخ سليمان خليل (والد زكية) ليلبنا والدة (جميل صادق) خبر وفاة ابنها، يجدان العويل والبكاء حزنا على وفاة (زكية) فيعتقدان أن خبر وفاة (جميل صادق) قد سبقهما إلى والدته (فاطمة). والحال أن الرواية انتهت بهذه النهاية المأساوية التي أرادها الكاتب لكل شخصيات روايته على الطريقة الرومانسية المثالية. والواقع أن شخصيات هذه الرواية إما خيرة على الإطلاق، وإما شريرة على الإطلاق؛ فالشخصيات الخيرة أمثال: (زكية) ووالدها (الشيخ سليمان خليل، و(جميل صادق) ووالدته (فاطمة) وغيرها...، والشخصيات الشريرة أمثال: (الشيخ اسعد)، وابنه (رؤوف)، ومجموعة شهود الزور الذين استعان بهم رؤوف في الرواية... إلخ.

وبتصنيف الشخصيات على هذه الطريقة يمكن أن ندخل هذه الرواية في نطاق الأدب المثالي الرومانسي.

### ٣ - موضوع هذه الرواية:

إن موضوع عمل أدبي معين، أو كتاب معين، أو محاضرة أو حديث.. إنما هو المادة التي يجرى حولها البحث أو الحديث خطيا أو شفويا. وهكذا نقول، مثلا: إن موضوع إلياذة الجرائر للشاعر مفدى زكريا هو الأحداث التي مرت على الجرائر وشعبها من القديم إلى ثورة نوفمبر سنة ١٩٥٤م، مصاغة شعرا عموديا، وأن موضوع ثلاثية الجرائر للأديب محمد ديب هو صورة أدبية من نوع الرواية لأوضاع المجتمع الجزائري التي وصل إليها في الثلث الثاني من القرن العشرين، بعد قرن من الاستعمار الفرنسي، وتتضمن تلك الصورة الأدبية سريان المقاومة الشعبية التي أدت إلى احتراق النظام الاستعماري الفرنسي في الجرائر ما بين (١٩٥٤/١٩٦٢م).

وأما عن كيفية اختيار الأدباء لموضوعاتهم، فإن الحياة - بما فيها من قضايا الناس ومشاكلهم المتعددة - هي من بين مصادر الأعمال الأدبية والفنية، وما دام الأدب مرتبطا بالحياة ارتباطا فنيا، و«إدراك الإنسان هو جوهر هذه الحياة فإنه من البديهي أن الروائيين على الخصوص، يحددون في الغالب مواد موضوعاتهم من بين ما له علاقة بالطبيعة البشرية».<sup>(٢١)</sup>

١,٣ - وموضوع رواية (غادة أم القرى) لا يخرج من هذه القاعدة؛ قاعدة ارتباط اهتمام الأدب بحقائق الحياة، وبالطبيعة البشرية أو الإنسانية وسلوكياتها الفردية أو الاجتماعية.

لقد عالج أحمد رضا حوحو في هذه الرواية عدة قضايا مرتبطة ببعضها من حيث إنها جميعا صدى للتخلف الذي عاشته البيئة العربية كلها، سواء في الحجاز - الذي تجرى فيه أحداث هذه الرواية - أو في الجزائر، أو في غيرها من البيئات العربية طوال عدة قرون؛ فقد تعرضت البيئات العربية لإدارات أجنبية، سواء في العصر التركي العثماني أو في عصر الاستعمار الغربي الحديث (الفرنسي والإنجليزي والإيطالي)، ونتج عن ذلك أن اختلت قيم المجتمع، بما في ذلك القيم المتعلقة بالأسول الصحيحة للصلامات والسلوكات الإسلامية.

فلاستعمار الفرنسي في الجزائر، مثلا، لم يكن يعنيه أن يتعلم الناس دينهم أو لغتهم أو حتى العلوم الغربية الحديثة، ولذلك ساد الجهل وأصبح الناس مرتبطين بدينهم من طريق عادات وتقاليدهم ليست من الدين الصحيح، كما أن السلوك الانلاري إزاء الفرد في المجتمع الجزائري في ذلك العهد كان مهتما أكثر بخضوع الفرد للادارة وللسلطة أكثر من أن يهتم بحل مشاكل الفرد أو المجتمع. وسادت كذلك قيم سيطرت القوي والغني على الضعيف والفقير... إلخ.

ومع أن أحمد رضا حوحو كان يتحدث عن أحداث جرت في البيئة الحجازية إلا أن ذلك يمكن أن ينطبق أيضا عن الواقع الجزائري في النصف الأول من القرن العشرين.

لقد اهتم الكاتب في هذه الرواية بقضية المرأة إزاء التقاليد السائدة في المجتمع آنذاك، والتي كانت تجعل منها أقرب إلى سجين بين أربعة جدران، وغير مسموح لها أن تتحدث أو تقابل الآخرين من الرجال حتى لو كانوا من أقاربها.

ولأن الكاتب كان من حركة إصلاحية - هي جمعية العلماء المسلمين الجزائريين - التي تعد مقدمة في أفكارها، في الجزائر في الثلث الثاني من القرن العشرين، بالنسبة لجمعية الطرق الصوفية التي كان الاستعمار يحذّث تفوقها وجموعها، وهذا الجمود والتفوق هو الذي ثارت عليه جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ولذلك وجد أحمد رضا حوحو فرصة في هذا العمل لكي ينتقد أوضاع المجتمع إزاء التقاليد التي تتعلق بالمرأة وغيرها من القضايا في الحجاز، ومن خلال البيئة الحجازية نقرأ أوضاع المجتمع الجزائري، فهاجم العقول المتخلفة، والتقاليد المكبلة للمجتمع من خلال ماكانت تعانيه المرأة فينعكس على صحتها الجسمية والنفسية، كما ينعكس سلبا على أسرتها ومجتمعها.

إن استعراض الكاتب لقضية (زكية) في هذه الرواية يبرز محاولته إصلاح ظروف المرأة والتنبيه إلى الأسباب التي أدت بهذه الشخصية إلى ما وصلت إليه من مرض نفسي أدى بها إلى الموت خبلا وجنوناً.

إن الكاتب في هذه الرواية متعاطف مع المرأة، ومع حقوقها الدينية والحضارية والإنسانية جميعا؛ إنه مدافع عنها، ومهاجم لسلوك الآباء والأسرة والمجتمع، ذلك السلوك الذي يحكم على الفتاة بقوانين (لا هي من الدين الصحيح، ولا هي من الحضارة الإنسانية الحديثة)؛ إن تبعة المصير الذي وصلت إليه (زكية) - الشخصية النسائية الرئيسية في هذه الرواية - إنما تقع من وجهة نظر الكاتب - على المسؤولين في المجتمع وفي الأسرة، وفي مقدمتهم الآباء الذين لم يعلموا الفتاة ولم ينقفوها، وتركوها تعيش في الجهل والأمية.

إن الشيخ سليمان خليل - والد زكية في هذه الرواية كان بإمكانه من الناحية المالية أن يعلم ابنتيه - زكية وأسمى - بدليل أنه علم أو أشرف على تعليم (جميل صادق) الذي توفي والده وبقي في حماية الشيخ سليمان خليل فرباه وعلمه حتى أصبح رجلا موطفا في إحدى الإدارات الحكومية، غير أنه لم يحم بمثل ذلك مع ابنتيه (زكية) و(أسمى)، والسبب هو أن تقاليد المجتمع



المحافظ لا تسمح بتعليم المرأة. وهذا الأمر واضح في مخالفته لتعاليم الإسلام التي لا تمنع الفتاة من التعليم، بل العكس هو الصحيح.

لقد أوضح الكاتب هذه الصورة من أمة المرأة في ذلك المجتمع الحجازي، ومثله المجتمع الجزائري آنذاك، حين قال من خلال السرد الروائي: «وأما الكتابة والقراءة فلا تزالان سرا غامضا بالنسبة إليهما»<sup>(٣٧)</sup> أي بالنسبة للفتاتين (زكية) و(أسمى) ابنتي الشيخ سليمان خليل. ومن خلالهما إلى الفتيات العربيات اللاتي خضعن عهودا طويلة لتقاليد قاسية وظالمة، ومنهن الفتيات الجزائريات. ومن الأمور التي تؤكد حضور المرأة الجزائرية في ذهن أحمد رضا حوحو وهو يكتب عن المرأة الحجازية هذا الإهداء الذي توجه به إلى المرأة الجزائرية حين قال: «إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب... من نعمة العلم... من نعمة الحرية».

إلى تلك المخلوقة الهائسة المهمة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوي»<sup>(٣٨)</sup> إن زكية بطلة هذه الرواية تعاني شغوبا نفسية عميقة تتمثل على الخصوص في حبها الشديد لا بن خالتها جميل صادق، وعلى الرغم من أنها نشأت معه في بيت واحد، وكانت هي وأختها تلعبان معه في صباهما، إلا أنهما أمام تقاليد الهيئة الاجتماعية التي تمنع مخاطبة الفتاة للشاب، حتى ولو كان ذلك من وراء ستار، كما حدث لزكية في المرة الوحيدة التي أتاحت لها الفرصة بأن تلتقي بجميل وتكلمه، إلا أنها اكتفت بالتصديق له من وراء الباب دلالة على أن لا وجود لمن يمكنه التحدث إليه من الرجال؛ ووصفت له تصفيقا حادا لتنبئيه أن ليس هناك من يجوز له أن يكلمه أو يستقبله على عادة أهل البلاد»<sup>(٣٩)</sup> أما الذي صفت له من وراء الباب فهو (جميل صادق) ابن خالتها الذي كانت تلعب معه في طفولتهما، بل إنها كانت قد صغته أو لطمته وهي تلعب معه في زمن الثامنة من عمرها،<sup>(٤٠)</sup> فهل وصل بالتقاليد من المساواة أن تمنعها الآن وهي في الثامنة عشرة من عمرها حتى من التحدث إليه من وراء حجاب، وتفهمه أنها تعتذر عن استقباله وهي وحدها في البيت؟ ثم إن جميل صادق هذا كما نعرف من خلال الرواية سليم الخلق، وزكية من ناحية أخرى غاية في التربية الدينية إلى درجة الغلو.<sup>(٤١)</sup>

ولعل مما يزيد من قساوة هذه التقاليد وتسببها في حاسي اجتماعية للشباب ما نعلمه من خلال الرواية، أن حب (زكية) لجميل إنما هو من طرف واحد - من طرفها هي - في حين أن ابن خالتها جميل لا يعرف ذلك، وإنما يحب اختها (أسمى) ويسعى للزواج منها؛ ويبقى هذا الحب سرا حتى تموت زكية مرضا، ويموت جميل كمدا وظلما، وهي النهاية المساوية التي انتهت بها الرواية. وإذا كانت المأساة كما يعرفها أرسطو بأنها محاكاة الأفعال النبيلة،<sup>(٤٢)</sup> وإذا كانت كل مأساة عند أرسطو أيضا، تتمثل في تحول الشخصيات من السعادة إلى التاعسة،<sup>(٤٣)</sup> فإن موضوع هذه الرواية يمثل مأساة بهذا المفهوم؛ فالشخصيتان الرئيسيتان (زكية وجميل) كانتا في سعادة أو على الأقل كانتا في حالة طبيعية مملوءة بالأمل في مستقبل سعيد - بغض النظر عن اختلاف غرض كل منهما - فزكية كانت تطمح في أن تتزوج من جميل صادق الذي أحبه منذ الصغر، وجميل صادق لم يكن يعلم أن زكية تحبه وإنما كان يطمح إلى الزواج من (أسمى) الأخت الكبرى لزكية، غير أن ظهور (الشيخ أسعد) - الثرى والمتجبر، وظهر (رؤوف أسعد)، وهما من الشخصيات الشريرة في هذه الرواية - قد قلب حياة كل من زكية وجميل من السعادة إلى التاعسة، وذلك بفعل المؤامرة التي دبرها رؤوف للشباب جميل حين علم أن والد زكية لا يريد مصاهرة عائلة الشيخ أسعد لذلك دبر له مكيده تتمثل في اتهامه بشرب الخمر والاعتداء عليه بالضرب، وحفر لهذه المؤامرة مجموعة من الشباب يشهدون زورا لدى السلطات الأمنية على تلك المكيده المساوية. وأما محاكاة الأفعال النبيلة فتتمثل في أن كلا من زكية وجميل ملتزمان بالحدود والقواعد السائدة في بيئتهما بغض النظر عن الشغوب الداخلية التي كانت تعيشها زكية.

إن مسألة زكية من مسألة المرأة العربية التي لم تتمتع لا بالنظام الإسلامي - على الأقل في أخذ رأيها في موضوع الزواج كما فرضه الإسلام - ولا بنظم الحضارة الغربية الحديثة في أن تحب المرأة من تشاء وتزوج من تشاء، وبدلاً من ذلك كلن الآباء يحتكمون إلى تقاليد ترى أن المرأة متاع يؤمر وعليه بالطاعة. والواقع أن مثل هذا المفهوم مخالف لتعاليم الإسلام تماماً، فالإسلام كان قد وضع للمرأة على قدم المساواة مع الرجل في كثير من الأمور معتبراً إياها كائناً إنسانياً له حقوقه الخاصة، وقادراً على تطوير شخصيته الناتجة بحيث تنبئ شؤونها بنفسها في مجالات الحياة الاجتماعية ولكن مع مرور الزمن طغى على هذا التصبر المستنير للإسلام عن وضع المرأة تقل العادات والتقاليد الذي أصاب حقوقها بالشلل، والذي لم تكن له أية علاقة بالدين.<sup>(٣٣)</sup>

إن مثل هذا الوضع هو الذي جعل قاسم أمين يكتب - مع نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - عن (تحرير المرأة)،<sup>(٣٤)</sup> وعن (المرأة الجديدة) حيث هاجم في هذين الكتابين أثر العادات والتقاليد على المرأة، ودعا بدلاً من ذلك إلى حرية المرأة ورفض عبوديتها.<sup>(٣٥)</sup> إن أحمد رضا حوحو في هذه الرواية كان يهدف إلى إصلاح هذه الوضعية في البيئة الجزائرية من خلال الرواية، وفي البيئة الجزائرية التي كان يمثل فيها الفكر الإصلاحى سنداً للمرأة ضد مثل هذه التقاليد.

والحق أن أحمد رضا حوحو في نظره الاجتماعية الإصلاحية لأوضاع المرأة في الحجاز وفي الجزائر لم يكن إلا واحداً من الكتاب العرب، وإن كان سابقاً إلى هذه الأفكار في البيئة الجزائرية. وحين نتقدم في الزمن نجد أن التقاليد الجامدة تمتزج بالنظرة البورجوازية المادية فيضعاف العبء على المرأة فتصبح معاناتها مضاعفة.

إنها كانت تعاني من الجهل المتمثل في الفهم المنحرف للسلوك الإسلامي وفي الأمية، وأضيف إلى ذلك العامل الاقتصادي المتمثل في النظرة البورجوازية التي لا تختلف سلوكياتها عن النظرة التقليدية الطائفة للمرأة؛ تتحدث (سوسن) مع زوجها (أحمد) - وهما من الجيل الثالث في ثلاثية نجيب محفوظ - عن امتناعهما لسلوكات الطبقة البورجوازية إزاء المرأة فيقول أحمد - وهو حفيد عبد الجواد البطل الرئيسى في الثلاثية - «إن طبقتنا غريبة، تأبى أن تنظر إلى المرأة إلا من زاوية خاصة».<sup>(٣٦)</sup>

أما النظرة التي يعينها أحمد في هذا الموقع فهي أن الطبقة البورجوازية التقليدية المتصفة بالمادية «ترى المرأة على أنها سلعة تباع وتشترى؛ متاع مكمل للرجل يلهمو به ويستمتع».<sup>(٣٧)</sup> وهذه النظرة أو هذا المفهوم الذي عم الواقع العربي والشرق، قروناً طويلة، هو الذي جعل من المرأة في الحياة الاجتماعية «جارية جاهلة سلبية».<sup>(٣٨)</sup>

ولعل السؤال الذي يمكن طرحه في مجال حديثنا عن موضوع هذه الرواية هو: لماذا اختار الكاتب البيئة الجزائرية، وكان بإمكانه أن يكتب عن البيئة الجزائرية؟ لقد عالج الكاتب بهذه الرواية موضوعاً يتعلق بالعلاقات الاجتماعية من زاوية علاقة المرأة بالرجل ومن حيث نظرة المجتمع الحجازى إلى هذه العلاقة، ويبدو أن فرار أحمد رضا حوحو إلى البيئة الحجازية التى يعرفها جيداً - مثلما يعرف البيئة الجزائرية - إن هو إلا نوع من الحذر في مواجهة الواقع الجزائرى، بالنسبة لهذه القضية بالذات، خاصة وأنه أحد أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ويفترض فيه بناء على هذه الصفة أن يكون إلى جانب المحافظين. إن المجتمع الجزائرى في هذه الفترة كان في صراع مع التزمتين الجاهلين المتمثلين في الطرق الصوفية وأتباعهم الذين هم نتاج تاريخي طويل للوضع الاستعماري الفرنسي.

وحتى لو أراد الكاتب أن يناقش الناس من زاوية حقوق المرأة في الإسلام، فإنه سيقتح باباً إضافياً من أبواب صراع الجمعية مع الواقع الجزائرى آنذاك - أواخر الثلاثينيات وفكرة

الأربعينيات - وهي (الجمعية) التي كانت تحاول لم شمل الجزائريين وكسب ثقتهم في كل المجالات.

ولعل من الأدلة على حذر أحمد رضا حوحو الشديد: هذه الإشارة التي قدم بها روايته، إذ قال - مقتبسا من الكاتب الفرنسي (أنثريه جيد): «إنني لم أحاول أن أدافع أو أهاجم، وإنما حاولت جهدي أن اتقن الرسم، وأضيء جيدا معالم الصورة».<sup>(٣١)</sup>

ويؤكد هذا الرأي من حيث حذر الكاتب في تناول موضوع المرأة في هذه الرواية ما أشار إليه الدكتور عبد الله ركيبي من أن هذه القصة تعرضت للنقد والهجوم بعد نشرها، بل إنها اعتبرت دعوة من الكاتب إلى تمرد المرأة وخروجها عن طاعة الرجل.<sup>(٣٢)</sup>

ويبقى أن نشير إلى أن موضوع الرواية لم يقتصر على صراع المرأة مع التقاليد في البيئة الحجازية، وإنما اشتمل على ما كانت تعاني منه تلك البيئة العربية من أمراض أخرى، أهمها: الأمية والجهل والخرافة التي تجسدت في الصورة المحيطة بالشابة (زكية) في مرضها؛ فقد استخدموا لعلاجها السحر، والتماائم والولائم ليُنْهَبُوا عنها الجن والشياطين.. ومنها كذلك الصورة الروتينية التي تعاملت بها الشرطة مع (فاطمة) والدة (جميل صادق) السجين ظلماً.<sup>(٣٣)</sup> ومنها أيضا صورة الأثرياء الجدد الذين يمثلهم (الشيخ أسعد) الذي كان يرى أن كل شيء يمكن أن يشتري بالمال. وتكتمل هذه الصورة حين يستطيع (رؤوف) ابن (الشيخ أسعد) أن يشتري بعض الضمائر فتكون النتيجة ظلم (جميل صادق) وسجنه، وبالتالي موته من جراء ذلك الظلم.

إن هذه الأمراض قد مثلت للكاتب مجالا للإصلاح سواء تم هذا الإصلاح في الحجاز الذي عاش في أحضانه الكاتب حوالي عشرية من الزمن (١٩٤٥/٣٤)، أو تم في الجزائر وطنه الأصلي، ولكن الأهم أن الكاتب قد جرب أن يكون موضوع عمله الروائي الأول هو إظهار هذه الأمراض الاجتماعية، أملا في معالجتها وإصلاحها.

#### ٤ - البناء الفني للشخصيات:

هناك معادلة مهمة في الأعمال الأدبية القصصية والروائية، هي أن القدرة على بناء الشخصية المقنعة يساوي - في الغالب - بناء القصة أو الرواية الجيدة. ومن هنا قيل إن فن الرواية هو فن الشخصية؛ ذلك أنه «يقدر براعة الكاتب في رسم شخصياته الروائية بقدر ما يكون عمله ناجحا، وأساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات، بشرط أن تكون هذه الشخصيات مقنعة».<sup>(٣٤)</sup> وتبنى الشخصية في الغالب من عدت وسائل منها على الخصوص الوصف الخارجي، والحوار بين الشخصيات، و(المونولوج الداخلي)، وكذلك الاستعانة بالشخصيات الثانوية لتوضيح أفكار الشخصيات الرئيسية وصورها.. وغيرها من وسائل رسم بناء الشخصية الروائية.

وحين نحاول لقاء الضوء على أهم الوسائل التي وظيفها أحمد رضا حوحو في رسم أو بناء شخصيات روايته (غادة أم القرى)، فإن أوضح الوسائل التي تقابلنا في هذا الاتجاه هي: الوصف الخارجي والسر المباشر، ثم بعض الحوار الخارجي (بين الشخصيات) أو الداخلي (المونولوج). لقد استخدم الوصف في رسم شخصياته فجعلنا نعرف الصفات والملامح الخارجية لكل شخصية - الشخصيات الرئيسية على وجه الخصوص - ونعرف أيضا عن طريق السر المباشر آمال بعض الشخصيات وطموحاتها وأهدافها وعواطفها مستخدما في ذلك الحكي عن طريق الراوي العالم بكل شيء، ومن خلال استخدام أسلوب ضمير الغائب.

فمن ناحية وصف الشكل الخارجي للشخصيات نجده مثلا، يصف زكية بأنها «فتاة معتدلة القامة، رشيقة القد، تكسو جسمها سمرة تشوبها حمرة خفيفة، ذات عينيْن نجلاوين حالكة السواده».<sup>(٣٥)</sup> ويصف كذلك (جميل صادق) ابن خالته (زكية) وحبيبها في الوقت نفسه بقوله:

وفي العقد الثالث من عمره، ممثلي الجسم، شديد السمرة، يعلو عينيه السوداوين حاجبان كثيفان، يحلي وجهه شارب خفيف.<sup>(٣٧)</sup>

ويصف أيضا الشيخ سليمان خليل - والد زكية، وزوج خالة (جميل صادق) بقوله: وطويل القامة، نحيل الجسم، تبدو عليه آثار الشيخوخة، وإن كان لا يتجاوز العقد الخامس.<sup>(٣٨)</sup> أما الشيخ أسعد والد رؤوف، والشخصية المناقضة لشخصية الشيخ أسعد في هذه الرواية - فإنه يصفه على لسان الراوي بقوله: «كهل في نصف العقد السادس من عمره، قصير القامة، مكتز الجسم، ذو عيينين ضيقتين براقنتين، تبدو عليه علامات الكبر والدهاء».<sup>(٣٩)</sup>

ومثلما يصف خارج الشخصيات، فإنه يصف أيضا أعمالها من مثل قوله: «كانت زكية منهكة في أعمالها اليدوية، يحوطها سكون شامل عميق، فلا ترى حولها حركة عدا حركات إبرتها...»<sup>(٤٠)</sup>، أو قوله واصفا عواطفها نحو ابن خالتها (جميل صادق): «إنها تحبها حبا عنيفا طاغيا يفوق في نظرها حب أية فتاة أخرى...»<sup>(٤١)</sup>

ولأن الوصف والمرد يتزاوجان في أي عمل قصصي أو رواي، فإننا نجد الكاتب هنا أيضا يزواج بينهما، سواء لعرض الأحداث أو لرسم الشخصيات: فبعد أن يصف لنا (زكية) وهي منهكة في أعمال الخياطة والتطريز، وهي من الأعمال التي تشغل بها الفتيات، وبخاصة في مثل البيئات المشابهة لظروف زكية التي لا عمل لها خارج المنزل، لكننا - وهذه لفظة ذكية من الكاتب - ترفه عن نفسها من حين إلى آخر بالنظر إلى الخارج، ولكن من وراء النافذة، ومن وراء ستار أيضا وهم رجعت مرة أخرى إلى مقرها من الشباك، وغدت تروح عن نفسها وهي ترمق المارة بإيمان زائد كأنها تحصى حركاتهم وسكناتهم.<sup>(٤٢)</sup> وفي موقع آخر يقول واصفا هذا السلوك من (زكية) وهي في البيت تحاول تغيير وضع العمل اليدوي بوضع آخر يتمثل في النظر الترفيهي نحو أي شيء آخر - إن جاز هذا التعبير منا - وهم مالبث أن رفعت بصرها وألقت نظرة سريعة على اللبنة.<sup>(٤٣)</sup>

والمرد عند الكاتب لا يقف عند نقل أو تغيير وضع أو بيان حالة فرد مثلما هو الحال في المثال السابق، ولكنه يتجاوز ذلك إلى بيان نقل حالة أسرة، أو مجموعة من الناس، كما نلتمسه من حديث الكاتب عن أسرة آل خليل - أسرة زكية - حين يقول على لسان الراوي: «وكانت أسرة آل خليل من الأسر والأروستقراطية القديمة، ذات الثراء والنفوذ في الحكومات السالفة... في عهدي الأتراك والأشرف. وانتقل ذلك العهد بخيره وشره... وأصبحت أسرته اليوم متوسطة الثروة...»<sup>(٤٤)</sup>

والحوار - سواء أكان خارجيا أم داخليا - قليل في هذه الرواية، ولكنه موجود على أي حال، لكننا لا نرى أن الكاتب كان ناجحا فيها في هذا العنصر.

والحق أن المرات القليلة التي حاول الكاتب فيها توظيف (المونولوج) لإيضاح أعماق شخصية (زكية) فإنه كان غير موفق من حيث إنه يعقب عليه أو يشرحه من خلال الراوي، وهو الأمر الذي أضعف من دور الحوار أو المونولوج في فتح نوافذ للتلقى على حركة العالم الداخلي للشخصية، فحين كانت (زكية) وحيدة في المنزل ورأت حبيبها (جميل صادق) آتيا إلى منزلها وهو موقف يمكن أن يكون في غاية الدقة من حيث الصراع الداخلي للمواطف الرومانسية - لو أن الكاتب استغل - وذلك بالنظر إلى ظروف فتاة تعيش وطأة تقاليد محافظة ضاغطة، كان يفرضها مجتمع مدينة مكة المكرمة، ويقابل ضغط وتقل هذه التقاليد على زكية، ضغط حبها وشوقها للشباب (جميل صادق) الذي رآته قادما إليها وهي وحيدة في المنزل، فحين رآته قادما نحوها: صاحبت تتحدث إلى نفسها قائلة: «يا إلهي إنه قادم نحونا... وليس بالدار أحد سواي».<sup>(٤٥)</sup>

إن المأخذ الذي نريد أن نشير إليه هنا، هو هذا التعليق المباشر الذي عقب به - الراوي على ما تحدثت به زكية إلى نفسها - إذ قال: «وفعلا لم يكن بالدار أحد سواها، فقد خرجت والدتها وأختها الكبرى».<sup>(١٤)</sup>

إن مثل هذا التعليق الذي نجده في أكثر من موقع من هذه الرواية هو الذي بنحدر بقيمة هذه الوسيلة، أو بقيمة غيرها من الوسائل التي استخدمها الكاتب في بناء شخصيات هذه الرواية، بله الرواية كلها. ولعل الكاتب كان أكثر نجاحا نسبيا في توظيف الحوار الداخلي على لسان (فاطمة)، والدة جميل صادق، حين ضاقت بها الدنيا أسفا على ولدها المسجون ظلما، فتوجهت إلى الله قائلة: «إنه لم يبق لي أحد سواك... يا الله في هذه الدنيا؛ إنك أعلم العالمين بمحتتى يا إلهي».<sup>(١٥)</sup> ودليلنا على هذا النجاح النسبي هو أن الكاتب قد أعقب مناجاة هذه الوالدة إلى الله بوصف يناسب من هو في مثل موقفها من الضعف والألم والرجاء؛ إذ قال على لسان الراوي: «وانعقد لسانها فلم تستطع أن تتفوه بكلمة وإنما غدت دموعها تعبر عنها في سكون».<sup>(١٦)</sup>

إن الكاتب هنا وصف (فاطمة) وصفا يناسب حالتها المساوية، ولم يعلق تعليقا مباشرا كما فعل في الموقف السابق.

وربما كانت أهم المواقع التي نجح الكاتب في إعطاء الحوار نوره من حيث إبراز بعض ملامح الشخصيات المتحاور، هو مانبه المتلقى إليه - من خلال الحوار - إلى ما تنطوي عليه نفسية الملك السعودي من سمة العدل، والأسف على ظلم قد وقع في مملكته، دون أن يتمكن من إنصاف المظلوم في الوقت المناسب.

وأطال الله بقاتك - يامولاي - فقد قضى الرجل نحبه.

- أي رجل؟ صاح الملك وضرب فخذه براحته العريضة.

- المتهم جميل صادق - ياطويل العمر.

- ماذا تقول؟

- هو ذاك - يامولاي - فقد وجد جثة هامدة في فراشه.

- {إنالله وأنا إليه راجعون...}.

- قال ابن السعود (هذه الآية الكريمة) بلهجة حزينة وأطرق مفكرا.<sup>(١٧)</sup>

ولعل أهم ما يمكن أن نؤكد عليه في الحديث عن بناء الشخصيات في هذه الرواية هو أن أحمد رضا حوحو قد اعتمد أكثر على السرد وعلى الوصف، لكنه لم يجعل المتلقى يتعرف إلى شخصيات الرواية بصورة واضحة من خلال الحوار، والحوار الداخلي، حيث يلتقي القارئ مباشرة - ودون أي وسيط - بالملاح الداخلية للشخصية.

ه - اللغة و الأسلوب :

إن اللغة - في الكتابة بشكل عام، و في الأدب بكل أنواعه على وجه الخصوص - هي (الإطار أو القالب) الذي يصب فيه كل كاتب أفكاره أو قضاياها، أو مشاعره أو أحاسيسه التي يريد إيصالها للآخرين.

ويتكون هذا الإطار أو القالب اللغوي من (البنات أساسية) هي (الكلمات أو الرموز) التي اصطلح عليها أهل أية لغة من لغات الدنيا، لتسمية ما يحيط بهم وما يعينهم في حياتهم من أحياء وأشياء، محموسة في بداية الأمر، ثم من المشاعر والأحاسيس والمجردات بعد رقيهم.

وإذا كان التعبير كتابة عن أي فرع من فروع العلوم أو المعارف، أو عن أي ميدان متخصص من ميادين الحياة، يمكن أن يعبر عنه بأسلوب معين، فإن الأسلوب الفني الأدبي عادة ما يكون أكثر تميزا في ذاته، وأكثر جذبا وعناية من المتلقي؛ وذلك بسبب ما يجتمع فيه من (الإفادة والإمتاع) من ناحية، وبسبب ندرته وصعوبة تشكيله من ناحية أخرى - مع الاحتراز

هاهنا بأن لكل نوع من الأنواع الأدبية أيضا أسلوبه الخاص، ووسائل تقنية خاصة في النسخ والتنفيذ والأداء - ولكن كل ذلك بواسطة اللغة، وبكل ما تشتمل عليه اللغة المعبر بها، من لبنات أساسية هي المفردات أو الكلمات. ويبقى بعد ذلك أن الأسلوب الكتابي لا يخرج عن كونه طريقة للاتصال بين مستعمل اللغة ومتلقيها.<sup>(١٨)</sup>

ومن أهم ملامح الأسلوب في الأدب الروائي أن لفته قريبة من القاموس اللغوي المستعمل لدى غالبية الناس، خاصة وأن الرواية تتحدث عن عوالم من الخيال، لكنه الخيال الذي يوهم بالواقع الذي يعيشه الناس العاديون.

وفي هذا السياق بالذات، يشير الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ إلى أنه، عادة ما يتوخى السهولة والبهر في اللغة التي يوظفها عند كتابته لأعماله الروائية، لأنه يعتقد أن لا معنى إطلاقا لأن يحمل الأديب قارئة مسؤولية إضافية تتمثل في ضرورة فهم غرائب اللغة.<sup>(١٩)</sup> حقا، إن عوالم النصوص الروائية عوالم متخيلة، لكنه الخيال الخلاق، الخيال المتضمن لاحتمالات الممكن، في إطار الوعي والذكاء، وفي إطار ما يقبله العقل البشري وما يتوقعه، من خلال رغبته الملحة أبدا نحو الجديد الجامع بين خبرة الماضي واستشراف المستقبل.

إن كل ما يحمله كاتب الرواية - حول الموضوع أو القضية المطروحة وكل ما يريد قوله - مبعوث في ثنايا مجموع عناصر الرواية. وفي هذا يكمن جانب مهم مما يقال عن موضوعية الأعمال الروائية؛ فالكاتب هنا يختفي وراء الشخصيات التي تتحرك في علاقاتها ببعضها من جانب، وفي علاقاتها بالموضوع - من خلال جزئياته - من جانب آخر.

إن الكاتب الروائي الحق، هو الذي يمسك بخيوط الموضوع ويحسن رسم الشخصيات، ويترك الأحداث تنمو، والزمن يتحرك، والقضايا تتفاعل بحيث تبدو الأمور للمتلقي، وكأن العالم يسير بشكل طبيعي وتلقائي، دون أي افتعال أو تدخل.

إن اللغة الروائية في واقع الأمر - حتى وإن تكونت في الأساس من مفردات وتعبير وجمل - ليست إلا جميع العناصر التي تكوّن بناء الرواية كلها، وليست إلا دقة التقاط العلاقات التي تربط عناصر الرواية، وبين كل وسائل أسلوب بنائها.<sup>(٢٠)</sup>

أما أداء أحمد رضا حوحو اللغوي و الأسلوب في رواية (غادة أم القرى)، فإنه يتجلى من خلال ملمحين أساسيين:

١- **الملمح الأول:** هو الأثر التراثي - بالمفهوم الواسع للتراث - من مفردات لغوية، وتأثيرات أدبية قصصية وغير قصصية، وتأثيرات من نصوص دينية (القرآن و السنة).

٢- **الملمح الثاني:** هو الأثر الرومانسي الذي تجلى كذلك في أسلوب هذا الأديب، وخاصة في هذه الرواية، من مثل استخدام المفردات والتراكيب السائدة في كتابات الأدباء الرومانسيين، ومن مثل استخدام بعض الصور أو الأوصاف أو السلوكيات المتطرفة في التفاضل أو التشاؤم، وكذلك في إظهار السعادة الحاملة أو التعاسة المأساوية.

ولقد تجلت العناصر السابقة جميعا في أسلوب بناء هذه الرواية، (غادة أم القرى)، من وصف وسرد وحوار.

وامتدت آثارها إلى المحتوى الذي اشتمل بعض المواقف الوعظية الإصلاحية التي جعلت أحد النقاد يصنفها ضمن الأدب الإصلاحي في الجزائر.<sup>(٢١)</sup>

وإذا كنا لا ننفي عن هذه الرواية بعض الملامح الوعظية والإصلاحية، فإننا لا ننفي عنها جوانبها الإيجابية من محاولة توظيف الأدب الروائي لأول مرة بالعربية في الجزائر، كما أننا نجد في هذه الرواية لوحات فنية نادرة، سواء في الوصف أو في السرد، أو في مواقف الكاتب نحو رفع

ظلم التقاليد الأسرية والاجتماعية عن المرأة، ونحو كشف بعض السلوكات الطفيلية في المجتمع العربي - وفي الحجاز تحديدا آنذاك - اواسط القرن العشرين - وفي البيئة العربية عموما.

وفي الأخير قد يكون من الضروري الإجابة عن سؤال مهم وهو: ما سرّ هذا الجمع بين الملامح التراثية والرومانسية الذي قد يكون غريبا في أسلوب هذا الأديب - وفي ثقافته - مقارنة بنظرائه من أبناء الجزائر الذين تلقوا تعليمهم الأساسي بالفرنسية في تلك الفترة وما بعدها؟

لعلّ السرّ في ذلك يعود إلى اجتماع عناصر في حياة هذا الأديب، وفي مواهبه الخاصة، وفي نوعية تكوينه، وفي الأماكن التي تلقى فيها ذلك التكوين.

لقد ولد أحمد رضا حوحو سنة ١٩١١م، في بلدة (سيدي عقبة) المحافظة دينيا، على ذكرى ذلك الصّحبيّ الجليل وما يمثله، ولكونها أيضا تقع في الجنوب الشرقي الجزائري بالقرب من مدينة بسكرة، وهي منطقة معروفة بهذه السمة على امتداد تاريخها، كما أنها معروفة بكونها منبتا للأدباء باستمرار.

ويضاف إلى ذلك صفة المحافظة لدى أسرة حوحو نفسها، يتجلى ذلك من إدخالها للطفل (أحمد رضا حوحو) إلى (الكتّاب) منذ الطفولة لينشأ نشأة عربية إسلامية، بالإضافة إلى إدخاله للمدرسة النظامية الفرنسية في مسقط رأسه. ولعلّ أسرة حوحو كانت على جانب من الثراء، وهو ما تجلّى في كونها استطاعت أن تبعت بآبائها إلى مدينة (سكيكدة) في الشمال الشرقي الجزائري، لمواصلة تعليمه الثانوي باللغة الفرنسية، وهذا مالم يكن يتحقّق للأسر الجزائرية الضعيفة مادّا آنذاك (أواسط العشرينيات من القرن العشرين).<sup>(١)</sup>

ولاشكّ أنّ التلميذ أحمد رضا حوحو، كان قد تأثر بما في الأدب الفرنسي من ملامح وسمات رومانية، خلال تلك الفترة، سواء مما تلقاه ضمن مناهج المدرسة الفرنسية الابتدائية في مسقط رأسه، أو الثانوية في مدينة (سكيكدة)، أو ممّا يكون قد تأثر به من قراءاته الخارجية.

«والواقع أن رياح الرومانسية قد هبت منذ العشرينيات على المنطقة العربية، مشرقا ومغربا، وذلك لأسباب تتعلّق بالاتصال المباشر باللغات والثقافات الغربية من ناحية، كما تتعلّق بالثورة على التقاليد والثورة على الأجنبي من ناحية أخرى، فضلا عن تأثير الأدب المهجري في المنطقة العربية جميعها، بما يحمله ذلك الأدب من (دعوات تجديدية)، وثورات على الجمود والتقليد.»<sup>(٢)</sup>

وحين تتاح الفرصة لأنبيينا أحمد رضا حوحو للاستزادة من العلم، يهاجر إلى الحجاز، وإلى المدينة المنورة بالذات، ويكمل تعليمه أو يبدأ تعليمه العربي الإسلامي في مدرسة (العلوم الشرعية)، ويتخرج فيها. ثم ينخرط في أثناء ذلك وبعده، في مجلة (المنهل) كاتباً ومحرراً ومترجماً،<sup>(٣)</sup> فإن ذلك يجعله أكثر توازناً - في الثقافة و في اللغة و في الفكر و في المعرفة - بين الآداب و العلوم الغربية و العربية الإسلامية. كما أن ذلك يجعله أكثر احتكاكا بالنصوص الأدبية العربية التي درسها، وبالنصوص الفرنسية التي يترجمها، ويجعله أكثر تعرفاً أو تأثراً بما تحمله تلك النصوص من اتجاهات رومانية أو غيرها.

وتطورت الترجمة عند (حوحو) من ترجمة نصوص الاستشراق إلى الترجمة الأدبية والشعرية؛ فقدم (فيكتور هوجو) و(فولتير) إلى قراء (المنهل) وترجم شعرا لغيرهما...<sup>(٤)</sup>

وإذا كان (حوحو) من خلال جهوده الأدبية - في مجلة (المنهل) الحجازية - في أواخر الثلاثينيات يعد رائدا لتقديم الأنواع الأدبية الحديثة، ورائدا للترجمة الأدبية في تلك البقاع، وفي تلك الفترة، فإنه يعد كذلك من أهم الأدباء الجزائريين - في الجزائر - في النصف الثاني من الأربعينيات - الذين جمعوا بين العربية والفرنسية، واستفادوا من ذلك بصورة خاصة في كتابة أنواع أدبية حديثة في تلك الفترة؛<sup>(٥)</sup> يتعلق الأمر على وجه الخصوص بالقصة القصيرة وبالمقالة النقدية، وبالمسرحية، وبالرواية جميعها.

(١) تأليف أحمد رضا حوحو ط٢، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، سنة ١٩٨٣، وكانت الطبعة الأولى قد صدرت بتونس ١٩٤٧م. ولد أحمد رضا حوحو سنة ١٩١١ ببلدة سيدى عقبة بالقرب من مدينة بسكرة في الجنوب الشرقي الجزائري، تلقى تعليمه الإبتدائي بمسقط رأسه في المدرسة الفرنسية، كما حفظ القرآن ومبادئ العربية في البلدة نفسها، ثم انتقل إلى مدينة سكيكدة على البحر المتوسط حيث أتم دراسته الثانوية ١٩٢٧م، واشتغل بعدها في البرهوي سنة ١٩٣٤م انتقل مع أسرته إلى الحجاز حيث واصل تعلمه بالعربية في مدرسة العلوم الشرعية بالمدينة المنورة التي تخرج فيها، ومنذ سنة ١٩٣٧م بدأ الكتابة بمقال في صحيفة (الرابطة العربية) المصرية، ثم توالى كتاباته في مجلة (المنهل) السعودية. عاد إلى الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية. له أنشطة أدبية وصحفية وثقافية ورحلات متعددة. من أهم أعماله الأدبية هذه الرواية، وكتاب (مع حمار الحكيم): ومجموعتين قصصيتين: (نماذج بشرية) و(صاحبة الوحي وقصص أخرى): فضلا عن مجموعة مسرحيات متفرقة. ومن أهم أعماله الصحفية والإدارية رئاسته لتحرير صحيفة "الشعلة" الأسبوعية الانتقادية بمدينة قسنطينة، ما بين (١٩٥١/١٩٤٩) وشغله قبل ذلك سكرتير تحرير مجلة (المنهل) السعودية، وإسهامه في صحيفة (البهائم) الجزائرية. أما أهم أعماله الإدارية فهي: شغل منصب أمين عام لمعهد عبد الحميد بن باديس في قسنطينة، وله أنشطة أخرى علمية وفنية وثقافية... استشهد رحمه الله يوم (٢٩) مارس سنة ١٩٥٦ في قسنطينة على أيدي صاكر الاستعمار الفرنسي.

(٢) بناء الرواية. (دراسة في الرواية المصرية) دكتور عبد الفتاح عثمان: مكتبة الشباب. (المنيرة) القاهرة. مطبعة التقدم سنة ١٩٨٢. ص٣.

(٣) غادة أم القرى. ص٤٨ وما بعدها.

(٤) القصة والرواية، عزيزة مرشد. ديوان للطبوعات الجامعية: الجزائر. سنة ١٩٧١. ص٧٧.

(٥) أنظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة. سيد حامد النجاج، ط٢، مكتبة غريب. القاهرة، سنة ١٩٨٥م. ص٢٠٧.

(٦) أنظر: الرواية في العراق (١٩٦٥م/١٩٨٠م) وتأثير الرواية الأمريكية فيها: نجم عبد الله كاظم. نار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، سنة ١٩٨٧. ص١٦ وما بعدها.

(٧) مع حمار الحكيم. أحمد رضا حوحو، ط٢، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة ١٩٨٣م؛ مقمعة الأستاذ: عبد الرحمن شيبان لهذا الكتاب، ص٩-١٠.

(٨) الرواية. ص٣٢.

(٩) الرواية. ص٤١.

(١٠) الرواية. ص٣٨.

(١١) الرواية. ص٤٠.

(١٢) الرواية. ص٤١.

(١٣) الرواية. ص٤٤.

(١٤) الرواية. ص٥٣.

(١٥) الرواية. ص٥٩.

□ □ The Art Of Writing. GEOFFREY Ashe. LONDON. p121.□

(١٧) غادة أم القرى. أحمد رضا حوحو. ط٢. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. سنة ١٩٨٣م. ص٣١.

(١٨) المصدر السابق. ص٣.

(١٩) الرواية. ص٢٧.

(٢٠) المصدر السابق. ص٢٩.

(٢١) انصدر نفسه. ص٣١.

(٢٢) الرواية السورية (نشأتها تطورها ومذاهبها). فيصل سماق. ط١. دمشق، سنة ١٩٨٤. ص٥٤، ص٥٥.

(٢٣) الرجوع السابق. ص٥٥.

(٢٤) المرأة في ثلاثية نهيب محفوظ، نور شريف: مجلة عالم الفكر. العدد (١) بتاريخ مايو - يوليو سنة

١٩٧٦م. ص٩٨.

(٢٥) سنة ١٩٨٨م.



- (٢٦) سنة ١٩٠٠م.
- (٢٧) رواية السكرية. نجيب محفوظ ص ٣١١.
- (٢٨) المرأة في ثلاثية نجيب محفوظ، نور شريف: مجلة عالم الفكر، العدد (١) بتاريخ: مايو - يوليو ١٩٧٦م. ص ٩٨.
- (٢٩) المرجع السابق. ص ٩٨.
- (٣٠) غادة أم القرى. ص ٧.
- (٣١) أنظر: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر. عبد الله ركيبي. ط ١. القاهرة. سنة ١٩٦٩. ص ٣٢.
- (٣٢) انظر الرواية: ص ٥١.
- (٣٣) الرواية العربية في مصر (١٩٥٢م/١٩٦٧م) - مخطوط رسالة دكتوراه قدمها - محمد صالح الشنطي، إلى قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة ١٩٨٣م. ص ١١٣. وانظر أيضا: حركات التجديد في الأدب العربي، مجموعة من المؤلفين. دار الثقافة للطباعة والنشر: القاهرة سنة ١٩٧٥م. ص ٢٢٥.
- (٣٤) الرواية. ص ٢٣.
- (٣٥) الرواية. ص ٢٥.
- (٣٦) الرواية. ص ٣١.
- (٣٧) الرواية. ص ٣٥.
- (٣٨) الرواية. ص ٢٣.
- (٣٩) الرواية. ص ٢٦.
- (٤٠) الرواية. ص ٢٥.
- (٤١) الرواية. ص ٢٣.
- (٤٢) الرواية. ص ٣١.
- (٤٣) الرواية. ص ٢٦.
- (٤٤) الرواية ص ٢٦، وأنظر مثل هذه التعليقات في صفحات: ٢٧، ٢٨، ٣٠.
- (٤٥) الرواية. ص ٥٢.
- (٤٦) الرواية. ص ٥٣.
- (٤٧) الرواية. ص ٥٨-٥٩.
- (٤٨) مدخل إلى علم السلوب. شكري محمد عياد - دار العلوم للطباعة والنشر. الرياض. المملكة العربية السعودية ط ١. سنة ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م. ص: ٦٣.
- (٤٩) أنظر: مواقف اجتماعية وسياسية في أدب نجيب محفوظ. إبراهيم الشيخ. مكتبة الشروق. ط ١ سنة ١٩٨٧. ص: ٢٢٤.
- (٥٠) أنظر: الخطاب الروائي - ميخائيل باختين. ترجمة: محمد براءة. ص ٣٨ وما بعدها.
- (٥١) أنظر: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) - واسيني الأهرج. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. سنة ١٩٨٦م. ص: ١١٥ وما بعدها.
- (٥٢) أنظر: أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية (في الحجاز: ١٩٣٤-١٩٤٥م). صالح حزلي. دار الغرب الإسلامي - دار صادر. بيروت - لبنان. ط ١. سنة ١٩٩٢م. ص: ٢٨٠، ٥٣.
- (٥٣) أنظر: تطور النثر الجزائري الحديث (١٨٣٠-١٩٧٤). عبد الله ركيبي. معهد البحوث والدراسات العربية العالية. القاهرة. ط ١. سنة ١٩٧٦م. ص: ١٤٠.
- (٥٤) أنظر: أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية (في الحجاز: ١٩٣٤-١٩٤٥م). ص: ٣٠، ٤٩، ١١١ وما بعدها.
- (٥٥) المرجع السابق: ص: ٦٤.
- (٥٦) أنظر: المرجع السابق. ص: ٦٧ وما بعدها.

# مریم الحکایا، أم صورة الانتهائي في تاريخ مفنوح؟

أسامة عرابي

ترى ما الذي يحدو بالكاتب — الفنان إلى أن يلجأ إلى إنيقه — ذاته؟..

هل ليفهم كينونته كما ذهب "مارتن هايدغر"؛ فيدرك أنه موجود، وأن له طبيعة ذاتية تسعفه على التعبير عن نفسه بطرائق وأشكال مختلفة؛ ما يشكل دافعه — في التحليل الأخير — إلى فهم الكينونة العالمية؛ إثر تقطيرها في تجربة رآها حرية بقلقه الروحي، ونداء زمانيتها في اتجاهه صوب تاريخ لسؤال ملح؟. وهل بمقدور تجربة إنسانية ما أن تخبر الوجود بوصفه احتجاجاً دائماً، وتجلياً مداوراً لحقيقة لاتنى تعلن انفصالها عن الآنى والمباشر والظرفي، أم إن التجربة مازالت تواصل انطلاقها بدءاً من كثافة وجودها، ووعيتها الآنى المدرك راهنية حضوره، وانتماءه الكلي إلى شبكة علاقات عالم مهيم، ومنظومة قوانينه التي تربطه بوشائج أنطولوجية بواقعه؟.

أم إن ثمة استقلالاً نسبياً للمرء، عن وسطه يُعينه على حرية الحركة، وعدم تجوهر القول ضمن حدود نهائية وثابتة، والخروج إلى أفق يتيح للكاتب حواراً خلافاً بين العقل والمخيلة في لعبهما الحر الذي نعيش تجلياته عبر الفن، وتضاعيف "الحب والألم" اللذين تحدث عنهما "هولدرلين" [ أنا ابن الأرض.. خلقت لأحب وأتألم] أى من ذلك الصراع الذي يصوغ العلاقة المعقدة بين الإنسان ومحيطه، ويقوده إلى غير طريق سابق؟.

أطرح هذه الأسئلة وسواها بعد الانتهاء من قراءة الطبعة الثانية لرواية "مریم الحکایا" الصادرة عن "دار الآداب" البيروتية. وهي العمل الثاني للكاتبة اللبنانية المتميزة "علوية صبح" بعد مجموعة نصوص كتبتها ما بين صيف ١٩٨٢ ويناير (شباط) ١٩٨٤، دعته باسم "نوم الأيام"، قامت "مؤسسة الأبحاث العربية" بنشرها بعد ذلك عام ١٩٨٦. يَبدُ أن "علوية صبح" استطاعت أن تقدم لنا عالماً فنياً يعمور بالأسئلة، ويضعنا على الحافة من ذلك التوتر الذي يشكل اللطاف الخفي بين تواريه وتجليه، قاذفة بنا إلى قلب الهم النفسي والمشكل الفكري والوعوي الأخلاقي لبطلتها "مریم"، وما حايثها من سياقات ضابطة لفنائها وقيمها؛ الأمر الذي دفعها دفعاً إلى استكناه حقيقتها، واستجلاء ماهيتها: فبدأت روايتها بمفتتح شبيه بسؤال وجودي [المسألة انتهت بالنسبة إليّ. فأنا يثست من الجواب، وعجزت عن السؤال، بل عن العثور عليها] وبدأت عبر مونولوجها الداخلي الطويل الذي شكل الأرضية الممهدة للأحداث وحيوات أبطالها، بدت حريصة على

استدعاء ذاكرتها وربطها بالتاريخ في لحظة فارقة تبحث فيها عن هويتها الخاصة، وإنتاج صورة ما تنصهر في بوتقة وعي ضروري يلامس نزوعه الذي لا ينقضي ولا ينتهي إلى تأسيس حالة أو مناخ عام يقود إلى خصوبة الاكتشاف وتطور الوعي بالحياة وبالفجيفة القاسية من حولنا؛ لنصل — من ثم — إلى ما يطلق عليه "ماكس فيبر" تطوير الخيبة بالعالم، أي بلوغ موقف جزري ومتماسك حيال العالم ومعضلاته.

من هنا، ألفينا أنفسنا أمام "مريم" بوصفها مرآة لـ "علوية صبح"، ووجهها من أوجه حقيقتها السبعة التي تعيش بيننا، وتنسج في إطاره رؤيتها صيرورة تتفجر وعدا وارتحالا صوب أبعاد متعددة، ترمي إلى خلق بؤرة تشكل الساحة التي يتم التعرف فيها على عناصرها ومفرداتها ومحاورتها، بغية استنطاقها والكشف عن دلالاتها ومراميتها.

لكن [لماذا رويت لها كل تلك السنوات؟ ولماذا استمعت إلى إن لم تكتب؟] ص ٦.. [هل الخيبات فرقتنا، أم السلام الذي أخذ كل واحدة إلى عالمها الخاص، أم التقدم في العمر، أم أن الحياة هكذا؟] لا أعرف، ولا أفهم هذا الأمر جيدا.. كل ما أعرفه أن كلامنا بات مختلفا] ص ٩.. [هل نسينا يا ترى؟] على أي حال.. هي لم تكتب. أنا ساحكي الحكاية قبل أن أغادر] ص ١٢..

وهنا نترك مغزى فعل الكتابة لدى "علوية صبح"، وما توفره لها من أدوات منتجة لتحليل ديناميات سردية تكتسب بعدا مغايرا، وتقدم قراءة معنية بفهم السياق المحدد لممارسات مختلفة، تتخذ من "لعبة الخفاء والتجلي" أساسا لتدويرها وعدم الاستسلام لـ "عريفاتها" وخلق سلسلة من الانزياحات تغضي إلى بنية مفتوحة واعية بشرطها الخاص، ومُحيلة إلى عوالم أبطالها [زهير — إيتسام — عباس — ياسمين — علي — مصطفى — كمال — كريم — جلال] ووعيهم الفردي والاجتماعي، وما أصابه من تبدل وتحول وانقسام. ذلك أن "وعي المؤلف لا يحول أشكال الوعي الأخرى عند الآخرين — أي وضع الأبطال — إلى موضوعات، ولا يمنحها تحديدات منجزة ومعدة بمعزل عنهم (غيايبا). إن هذا النوع من الوعي يشعر بوجود أشكال وعي لآخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة، وهي تشبهه في كونها غير نهائية وغير منجزة، مثله تماما. إن هذا الوعي يعكس ويعيد خلق عالم الأشياء ذات الوجود الموضوعي، بل يعكس ويعيد خلق، بالضبط، هذه الأشكال من الوعي عند الآخرين مع عوالمها الخاصة بها، يعيد خلقها مع المحافظة على عدم إنجازيتها الحقيقية (ذلك أن جوهرها في هذه النقطة بالذات) على حد تعبير "ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستوفسكي"..

وهو عين ما فعلته "علوية صبح" بالضبط ونجحت فيه، في لعبتها الماهرة الماكرة مع "مريم" من ناحية، ومع توأمها وصديقتها الكاتبة المسرحي "زهير" من ناحية أخرى، وهما يتبادلان المقاعد والواقع، من خلال عملية خلخلة وتفكيك للرؤية ذاتها، ثم إعادة تركيبها في ضوء جديد يمنحها فعالية حوارية، وحضورا للوعي بالذات من خارج لا يتعين مسبقا، غير أنه يشكل تحديدا لضرورة في حالة خفاء [الفكرة هي أننا نريد أن نقوم بعمل مشترك، أنا ساكتب رواية، وهو سيكتب مسرحية، وسيكون العملان حول الأبطال أنفسهم والحكاية نفسها] ص ١٥ [النتيجة، سرى الفرق بين ما يراه المسرحي وما تراه الكاتبة، بين ما تراه المرأة وما يراه الرجل. ولكن ما حدث بعد ذلك كاد أن يجننني؛ إذ صار كل منهما وكأنه يخون الآخر. بدأ زهير يتصل بي سرا لألتقيه على انفراد. وحين سألته: ليش على انفراد؟ أجابني: يعني، بلكي تقولي شي غير شكل عنك انفراد فيه عنها وأتيز فيه، وبمكنتك بذك تقولي شي ما بذك تقولييه قدامها. وعلوية للأسف فعلت مثلما فعل بالضبط.. وكنت أكتشف فعلا أن ما أحكيه لزهير لم يكن بالضبط ما

حكيمته لعلوية. كنت وأنا أحكي اكتشف وجوهاً أخرى لأمي ولعباس ولجيرانني ولكل شخصيات كتاب علوية] ص ١٦.

إن غياب "علوية صبح" في مسعاه الفني وراثته التخيلية، مطلب جمالي ووجه آخر للحضور وللتناسل الحواري مع الآخرين، بما يثيره من جدل ومن تداعيات تطال الواقع والوعي والغير، وينسحب بظله الكثيف وتأثيره الطافي على الحياة بوصفها حواراً لا نطقاً وقالباً. ذلك أن النفي ليس سلباً للشيء من صفاته، بل محاولة للكشف عن المضمحل والمحتفل فيه، وتحريره من مجهوليته، ومن طرائق الجدلية التأملية في النظر إليه. إنه نتاج تحولات لشكل الأسئلة المترتبة عليه وفضاءاتها، وحركة توليدية داخل لعبة الفن وميدانه الجمالي، تدفع باتجاه هذه الحزمة المتشابكة من الأفكار والأدوار والاختيارات التي شكلت حياتها، ومثلت تجربة أخرى بالنسبة إليها تتوقع نقطة قطيعتها مع الراهن المرفوض، أو الحاضر في وهفه ولا تعادليته.

كتب "نيوتوسفسكي" ذات يوم يقول: "إن الواقع لا يستنفد فقط بما هو حيوي وما هو ضروري؛ ذلك أن الجزء الأكبر منه لا يزال متضمناً فيه على هيئة كلمة خفية لم يقلها أحد بعد وستظهر في المستقبل.."

وهو ما نلمسه في ثنايا شخصياتها وأدوارها الانعطافية وهي تنقل الخطو من موقف إلى موقف، ومن موقع سياسي إلى تبدل اجتماعي، ومن معسكر فكري وإيديولوجي إلى مآل تقويض واقتناعات أخرى مغايرة، تاركة صفحة بياضها لتلق قادر على الإصغاء إلى نذبات الواقع وهسهسة لفته، والتعرف إلى أصوات أبطاله ومهمشييه، وللممة نثار ذكرياته، وعطر تاريخه، وحلم أمكنته الذي لا يمكن مراوغته، صانعة من هذا الدفق المثالي في مجازة البليغ حياة فنية جديدة لها تعبيرها الخاص، ونزعتها المحايثة للتاريخ، وقدرتها على مساءلة شرطها الخاص وتمكن لفتها من الإبانة بشغافية وسطوع عن تناقضات الشخصية الإنسانية وجرح انشطاراتها، وازدواجية معاييرها، واستنابها إلى إغواء المتأفزيقا واستقطابها، نظراً إلى قوة المحمولات التي ترتبط بنسق واقعها العام. مع مسحة ساخرة وتهكمية لافتة تستبطن خفايا النفس البشرية وزواياها المترابكة. وتكشف عجز البعض عن فهم الآخر، وعماه الأثاني تجاه العالم.

انظر إلى شخصية "عباس" الذي يتلقى تمرينه و"مريم" في مكتب محام مشهور، ومن ثم تعارفهما الذي صنعتته زمالة العمل وألفة اللقاء اليومي في مكان واحد؛ ما يسمح لقوة العادة أن تمارس منطقها الخاص في التعبير عن نفسها، دون أن تتعباً قليلاً أو كثيراً بعرف ولا تقليد ما سوى قانونها هي وحده وما يرتبه لها من أمور. يَبْدُ أن عدسة "علوية صبح" الخبيرة والمتمرسنة تنجح في سبر أغوار شخصية "عباس" وما يعانیه من تصحر فكري وفراغ روحي وفقر اجتماعي يتوارى خلف توتره البادي، وسوء فهمه لمريم واحتياجاتها الحقيقية، وكيفية التعامل معها.. بل إن أزمته الكبرى تكمن - لا ريب - في عدم قدرته على التعبير عن نفسه تعبيراً ناضجاً يحقق له توازنه النفسي المنشود.. من هنا؛ كان لقاؤهما تلخيصاً لمازقيهما، وشركاً لورطتيهما. وهو ما نعتلر على ملامحه عبر الأسطر الآتية:

[كنت أعرف حدود ظلي في حياته، وكانت هذه الحدود تغريني. إذ إن كل ما كنت أريده هو "راجل ولا ظل حيطه" كما تقول النساء في الأفلام العربية. رجل ليوم واحد. في الأسبوع أحتاج فيه لوهم الانتظار والأسرار الغامضة، لرجل يبقى عابراً في حياتي. أما هو.. فكل ما كان يريدني مني ضعفي، فقد كان يعشق ضعفي ليعيش إحساس بقوته. يستأنس بكوني سجيئة وحديتي. مفتاح سجن جسدي بيده ومفتاح وحدتي بإذنه. يجن جنونه إذا خرجت من البيت لأزور علوية أو إبتسام أو أيّاً من صديقاتي بدون إذنه، مع أنني كنت ألتقيه مرة يوم الأحد؛ الأحد الذي كان يهرب فيه إلى اللهب من التفاصيل اليومية في حياته مع زوجته، يهرب فيه ليعشق حاجتي إليه

أكثر مما يعشقني. عباس الذي أحبُّ ضعفي وحيي له أكثر مما أحبني. أحب الحاجة إلى ليرسم صورته التي يردها لنفسه بعيني] ص ٣٥٠، ٣٦.

غير أننا سنصادف ذلك مرة أخرى بتنوعيات شتى، وتفاصيل مختلفة في علاقة "مريم" بـ"مصطفى"، شقيق زميلتها في المكتب الذي كانت تعمل فيه، وأمسّت تلتقيه ليعطيها "كمية من البضاعة التي حملها معه لتببيعها وتعطيه ثمنها" ص ٥٥، وهي عبارة عن: ألبسة نسائية متعددة الأشكال والألوان، تشبه تلك الألبسة الشعبية ذات الموديلات الغريبة التي يراها الزائر لسوق الحميدية في الشام معلقة أمام أبواب المحلات، تتراوح ألوانها ما بين الأحمر والأصفر والبرتقالي والليلكي... ص ٥٩. وهنا "يصبح السرد - بالمعنى الإجمالي للكلمة - هو الحركة التي تفتح المحكى على العالم، حيث ينحل ويتبدد" كما يقول "بول ريكور"، ويميط اللثام عن المستوى الضام للتواصل السردى، وكيفية استقبال الدوال الناشئة عنه، والصدوع القائمة بين الذات وبنياتها العامة. وهو ما تكشف عنه بجلاء طريقة تعامل "مصطفى" مع "مريم" بوصفها موضوعاً للجنس في مستوياته الخام فحسب، مُشَبِّهاً روحها، نافعاً أية قيم دلالية لوجودها الإنساني معه، كلحظة راقية من حياة مشتركة يبدعها معاً، إلى أن اكتشفت خيانتها لها مع "شابة صغيرة، شعرها أشقر وعيناها عسلتان تبرقان من بعيد، ونظرات مصطفى لثقلتهما وهو يمسك بيديها على الطاولة ورأسه ملتصق برأسها" ص ٦٠، فحدث ما ليس منه بُد، وكان الانفصال إثر فاصل منقث ومُختار من المهارات والسبب الفاجر الذي ينفرد ويتميز به مُعجنا العربي الزاخر. لكن "علوية صبح" لا تقدم لنا واقعاً في حالة سكون وثبات، ولا صورة فوتوغرافية منقولة من دفتر أحوال حياتها أو مفكرة ذكرياتها، مجردة من الجماليات والمفاجآت الساحرة، بل نجحت في تسليط الضوء على مُشْغَل ثانٍ من معالم جهامة هذا الواقع وقمعه الوحشي لإنسانية الإنسان، بعد أن سحقه وصيّره محض دُغْل أو حيوان أو مسخ، واستطاعت معالجته بنظرة متحررة من الوهم والحشو المُضجر والكليشيهات الزائفة؛ بحيث غدت كل المواقف الإيروتيكية وأشكال الممارسات الجنسية الصريحة واللجة التي حفلت بها الرواية كُوى تُطل منها على عالم يمجّد العنف، ويكرّس الغائبة النفعية، ويمسّود القيم الاستهلاكية من ناحية، وحيزاً يكتف المشهدة المفتحة على مسرح المجتمع الذي تنهدى فيه تعدديتها واضحة جليلة، داخل البنية التناقضية أو الاختلافية لخرائط علاقاتنا المشوّهة والمعقدة من ناحية أخرى. وبذلك تبتدع الصورة لنا ضرباً من المعنى القابل للتعيين داخل اللغة، الأمر الذي يكشف عن غنى "علوية صبح" البصري وثراء ثقافتها التشكيلية، وقدرتها على توظيف التفاصيل في خلق شعرية هادئة لعالم يفتقر إلى الشعر، ويطارد المخيلة الحرة، ويصادر المعجاز.

إنها إدانة لهذا العالم الذي يناصر أحلامنا العدا، وينهض بقصفها وهي بعد في عمر الزهور، وأوان التشكل والتبلور، فُتدّ مسؤولاً عن واد قصة حب "مريم" الوحيدة الحقيقية لـ"علي" وما مثله لها من ضوء باهر داخل نفق طويل شديد الإعتام [حين قبلني لأول مرة، تحوّل لون بشرته الشاحب إلى لون الحب الجميل في دفته. حين كان يقبلني في جبهتي، وفي تلك اللحظة الصغيرة بين زاوية فمي وخدي كنت أعثر على كنز من الحنان، راح واقتدته بعد ما داست ملالة الموت على عمره وبعثرته أشلاء، وتبعثر كل ذلك الكنز من الدفء والحب والحنان] ص ٥٢، ٥٣ .. "فقد داست الملالة الإسرائيلية السيارة التي كانت تقل علياً وإخوته وأمه من "الجنوب" إلى "بيروت"، ودفنوا في قبر جماعي واحد، فيما الأب الذي كان ينتظر عائلتها كلها في غرفة "علي" في "بيروت" لم يعد له سوى الطفلة الصغيرة التي رمتها أمها من الشباك بعظامها وأجنحتها المتكسرة [لم أحزن عليه كل ذلك الحزن لأنه وعدني بالزواج، بل لأنه كان الوعد نفسه] ص ٥٤.

أما صديقتها "وبحر ذكرياتها" "إبتسام"، فلم تُنْجْ بدورها من لعنة الأيام، وخيانة الرفاق، وإدبار الحياة عنها، وهذا الجميع كأنهم موقون سواً إلى قدرهم ونهاياتهم المحتمومة.. كأنهم أبناء

الموت الفاسد، وسلالة الاختزال الميتافيزيقي للأشياء. وهكذا لم يشفع لها إخلاصها اللامحدود لحبيبها "كريم"، وانتظارها الطويل لعودته من "السعودية" حيث يعمل؛ كي تستيقظ حبيباً فزوجاً، وهجرها متعللاً بأن [العرق يقول له إن عليه أن يتزوج من فتاة أخرى من طائفته وعائلته، وهو الذي يُعَلَى عليه مَنْ يتزوج وليس قلبه. الشرش هو الأساس، لا يقوى على مخالفته.. وأضاف: إن هذا الحب هو المستحيل، فالحياة محكومة بمنطق الموت، وهكذا الحب. أحست لحظتها أن شيئاً في قلبها قد مات] ص ٩٧..

"كريم" الذي ينتمي إلى [عائلة مسيحية معظم أفرادها ينتمون إما للحزب الشيوعي أو للحزب السوري القومي. كان دائم الضياع بين هذين الحزبين، رغم الاختلاف بينهما، إلا أن تطلعه العلماني جعله في موقع مؤيد للأحزاب اليسارية التي تجمعت تحت لواء ما سمي بالحركة الوطنية آنذاك. لكن كريم ترك بيروت وهاجر إلى السعودية قبل نهاية السبعينيات ليعمل هناك بعد تعرضه لحادث اختطاف في محلة رأس النبع غربي بيروت] وآخر عند حاجز "جسر المدفون" ص ٩٥، ٨٧. ومن يومها عاش "كريم" التناقض ووعيه المكبوت فيه.. وظل سجين تلك السيرة المتعلقة بانغلاق "العرق" الدائري، وطابع نظامه الطائفي والنخبوي اللاهوتي، الباحث دوماً عن التجانس والتوافق، والقائم للاختلاف وأشكال الممارسة الاجتماعية والسياسية المغايرة له، وصرنا حيال ثماني عشرة طائفة معترف بها؛ ما جعل السياسة والإدارة والتراخيص والمشروعات تنظيم وتنشخص. وأضحى الوطن بأسره ضحية المحاصصة والكوتا الكرستين لكل طائفة في لعبة التقسيم الجارية على مختلف الأصعدة [ فكان "كمال جنبلاط" رئيس الحزب التقدمي الاشتراكي وزيرا للتربية، و"نسيم مجدلاني" الذي يشغل المرتبة الثانية بعد رئيس الحزب التقدمي الاشتراكي في سلم المسؤوليات الحزبية، نائباً لرئيس الوزراء ووزيراً للعدل؛ فندا في سلم الحكومة في مرتبة أعلى منه. وتلك من مفارقات النظام الطائفي وعجائبه في لبنان. لأن منصب نائب رئيس الوزراء في لبنان، هو أصلاً من نصيب الأرثوذكس، أما الدرزي، فلا يأمل في أكثر من منصب وزير] على نحو ما جاء في كتاب "إيغور تيموفيف" [ كمال جنبلاط.. الرجل والأسطورة] وأمسّت الأحزاب مجرد كيانات طائفية وتجمعات مذهبية. "وتمكن التحالف الجهنمي بين ميليشيات السلاح وميليشيات رأس المال من شل مؤسسات الرقابة والمحاسبة" كما يقول النائب السابق "نجاح واكيم" في كتابه "الأيدي السود". وأصبحت "ألوية الجيش، خلال الأزمة الوطنية الكبرى التي دامت خمسة عشر عاماً، مدموغة بطابع طائفي؛ بمعنى أن قيادة كل لواء وغالبية عناصره ومكان انتشاره، كانت في أكثر الحالات كلها ذات لون طائفي فاقع؛ مما ضاعف القوة التدميرية لتلك الحرب، وجعل الجيش عرضة للانقسام كلما كُلف بمهمة أمنية، وجعل بعض ألوية الجيش أشبه بالميليشيات الفتوية في توجهاتها وسلوكها" على حد تعبير رئيس الوزراء اللبناني السابق "سليم الحص" في مذكراته التي دعاها باسم [للحقيقة والتاريخ.. تجارب الحكم ما بين ١٩٩٨ و ٢٠٠٠]. لذا لم نشهد محاولات جدية ولا ترجمة حقيقية لمقولاتي: [العيش المشترك، والوفاق الوطني] على أرض الواقع؛ بسبب من سعى القوى السياسية المستفيدة من هذا الوضع، في الإبقاء عليه والتمدد فوقه، وضاعت فرصة نشوء مجتمع مدني ديمقراطي، ونهوض دولة عصرية حديثة.. وأضحى من الطبيعي، في مثل هذه الأجواء الملوثة والمفخخة، أن يتزوج "كريم" من [إحدى قريباته المقيمت في البرازيل، والتي لا تعرف إلا بضع كلمات عربية. جاء بها أهلها للتعرف إلى وطنها وأهلها، وليجدوا لها عريساً مناسباً من بلدها. مراسم الزواج تمت بأسرع ما يمكن، وعاد كريم يضحك وهي تقول له "هبيبي" باللكنة الأجنبية] ص ٩٩. وبعد أن كانت "إيتسام" [تجيب: نحن الناس.. أو: نحنا الفدائية.. نحنا يللى حلمنا.. نحنا يللى ما بدنا.. صارت تقول: نحنا يللى انهزمتنا.. بعدها صار

لكلمة "نحن" دلالات أخرى كثيرة. صارت تقول أحياناً: نحن الإسلام ، نحن العرب، نحن اللبنانية، نحن بالطائفة، نحن النسون، ثم أخيراً: نحن العيلة] ص ص ٦١، ٦٢.

وهنا تلخص لنا "علوية صبح" بعمق واقتدار ماهية الأزمة السياسية العامة التي يعد لبنان تجلياً لها وتكثيفاً، وما آلت إليه الساحة العربية من تطورات تراجيدية، انكش معها العديد من الأحلام، وخفقت فيه نبرة بعض الشعارات التي رافقت مسيرتنا لعقود خلت، وتقدمت فيه الثورة المضادة لتتخلف مقدمة المسرح؛ فانفرد الكومبرادور بالسلطة، وانتقلنا من الدولة القومية إلى الدولة القطرية، وبتنا نرى من يجار بالدعوة صريحة... سافرة إلى ضرورة تجسير الفجوة بين المثقف والأمير، ودخلنا عصر التبعية المسمى زوراً وبهتاناً بالانفتاح، وانتقلت "إبتسام" من مخيمات الفدائيين والعمل في "مستوصف استحدث للطوارئ في منطقة الوتوات" إلى بيت "جلال" الذي "وظف علاقاته في البنك لبيع العقارات وشرائها سمساراً، وكسب ملاً وفيراً"، وأتى لها بالأولاد والخادمة السريلاكية وروم الأمان.

وقد نجحت الكاتبة في أن تضفي على أفعالها المسرودة، وتمثيلاتها النصية، العمق التاريخي والتخييلي للتجربة الإنسانية، ولواقعنا الزمني المضطرب، وتشيد عالم قادر على اختبار التماسك والعقلية داخله. إذ إن عالمها النصي عالم صدامي، يعتمد إلى توتير علاقتنا بالواقع وإقلاقها؛ فهير الأسئلة، ويؤسس لدلالات غير مألوفة. غير أن الترابط الداخلي لعالم النص ليس مبنياً وفق نظام التجربة السببي، ولا حسب تصور رغائبي قائم على تصميم ذهني حاد أشبه بالمعادلات الرياضية الصارمة؛ بحيث تبدو الشخصيات وكأنها مشبودة إلى مرجعية ما تنهض به عادة إنتاج الواقع ونمذجته.. كلا.. إن النص هنا هو المتغير الأساسي المتعلق بسؤال الواقع وصورته، والرامي إلى بناء علاقات حوارية تعبر عن نفسها في ممارسات عدة، تعي من خلالها وجودها، وشرط إنتاج ذاتها، والمسافة التي يتقاطع فيها الحلم والممارسة في جدلها النقدي.

إن "زهيراً" هو نقيض "مریم" في سؤالها الإشكالي للحظة الراهنة. وهو يمثل الامتداد المطلوب لعلاقات البشر الفعلية.. أو هو الوهم المعكوس؛ بوصفه وليد عالم مشوه عاجز عن إنشاء تاريخ مضاد، قادر على قلب اللحظة الحاضرة ومحاكمتها؛ ومن ثم أضحي فعالية تاريخية مبهضة، أو أملاً مطلقاً يعبر عن نفسه تعبيراً خادعاً. أما "إبتسام"، فهي جزء من سيرورة عامة تمت صياغتها بوصفها عملية تناقضية وجدلية تعود إلى نسق من العلاقات القائمة بين شرائح النص ذاته، تزيج النقاب عن حاضر متعثر ومربك لم يعثر بعد على لغته الخاصة، وحضوره الكامل، على نحو ما نلمسه في شخصية "ياسمين" التي تمثل الصورة المثقبة للواقع، والوعي المغلوط، ومحاولة أقمّة الماضي وسحب على الحاضر.. ألم تكن (في أول صباها تخاف ألا ترى نفسها وتكتشفها بعيداً عن التشابه مع الآخرين في مرآة عائلتها ومرآة الحي الذي تسكنه في محلة البسطة التحق الملاصقة لمحلة الخندق العميق. تدب نفسها في النار لتعثر على لغة ومرآة للذات، وعلى حيلة مختلفة] ص ٣٣٠.. غير أنها فقدت بوصلتها الصحيحة إلى فهم الواقع وما أصابه من تحولات بدلت سلم قيمه، وراحت تلتبس خلاصها في عالم فوق طبعي أو ما ورائي، بدلاً من الوعي العلمي بالممارسة الاجتماعية وأشكال معرفتها وفصح ضروب الاستلاب الذاتي للإنسان، وأخذت تنفث عن معنى وجودها في الائتلاف عوضاً عن الاختلاف، وفي التطاق والتجانس والتوحد بالجماعة بدلاً من التفاعل الحي الخلاق والمسألة والمتنصي للفلسفين، وعن الحقيقة بوصفها تجلياً للكلّي المطلق، وبزوغاً وتمكلاً للمعنى الوحيد، ولجست الحقيقة بوصفها مظهراً لمتعدد، ومجلى لتأويلات متباينة.. [حين شاهدتها بالثوب الرمادي الشرعي أواخر أيام الحرب، وبغطاء رأسها الرمادي لأول مرة، لم أعرفها. رأيتها ياسمين أخرى لها رائحة الرماد بدل رائحة الياسمين التي كانت تفوح منها. صارت تحدثني عن الخوف من الدنيا، وعن الأمان في الآخرة...]

صارت تستشهد بأقوال المؤمنين وبالستره، كما كانت تستشهد بأقوال الثوريين وبالنفال [ص ٣٣٢، وطلبت من زوجها بعد الزواج [أن يخصص وقتاً أطول لعيادته الخاصة، لأن أكثر أوقاته كان يقضيها في المستوصفات المجانية، وأن يرفع بدل الكشفية "ويغليها شوى" لحاجات مصروف البيت، بل على الأقل أن يأخذ بدلاً رمزياً من مرضاه الفقراء الذين يقصدون عيادته ولا يأخذ منهم أي مبلغ] ص ص ٣٤١، ٣٤٢.. وبعد أن كان يحاججها في منطقها هذا، ويعمد إلى فضح تهافتها ولا مبدئيتها.. بل بعد أن كان يرى [أن كل الأحزاب رجعية وانتهازية ولا تتاجر بحياة الفقراء فقط، بل بموتها أيضاً] ص ٣٤١، صار يقول لمرضاه [مع الأيام بعصبية بادية: - فرجيني مرض اكتفاك، وحلّ عني... نهر الشتائم لمرضاه صار ينهمر شلالات هائرة من فمه، وهو يركض خلف مريض أثاره بجعله وعدم قدرته... صبّ يأسه من الحرب في كاز يأسه من الناس، واشتمل غضباً وثورة عنهم وعليهم، بعدما عاد من باريس ليثور من أجلهم] ص ص ٣٤٢، ٣٤٣.. وفي بداية [الزمامه الديني توقف عن مصافحة مريضاته باليد، لكنه كان يقوم بفحصهن والكشف على صدورهن وبطونهن. إلا أنه صار لاحقاً لا يتطلع في وجه المريضة ولا يصفاحها ولا يفحصها] ص ٣٤٧.. وحين قصدت "علوية" عيادته وهي تشكر من انتفاخ مصرانها الدائم أيام الحرب [كتب الوصفة، وسلمها إياها، وهو يقول لها: هيدا الدواء، ما إلك غيرو: الصلاة خمس مرات في اليوم طول العمر] ص ٣٤٨.. وهنا تشير "علوية صبح" إلى جانب آخر من جوانب أزمة بعض المثقفين الذين كانوا ثوريين، وهجروا إيمانهم القديم بمعتقداتهم الفكرية، ونظريتهم السياسية، وفقدوا قدرتهم على الإسهام في تغيير الواقع المتردى، وإحداث التقدم المنشود؛ فأدركهم اليأس، واستسلموا لدوغمائية العقل المحافظ، وأداروا ظهورهم لمبادئهم، وتنكروا لشعاراتهم، وانصبوا الشرع النهضوي الحدائي بممارسته التاريخية ومنهجيته النقدية العداء، وارتموا في أحضان معسكر الإسلام السياسي، بأطروحاته المجافية للعقل والمنطق الاستكشافيين المستقبليين، والمعادية للديمقراطية والاجتهاد ولدور الإنسان المركزي في تسير شئون الحياة وتنظيمها.

بيد أن براعة صاحبة "مريم الحكايا" لم تقف عند تخوم الاجترار والرصد والتسجيل بطرائقها التأملية الوصفية فحسب، بل تعدتها إلى الكشف والتشريح وسبر أغوار الشخصية من داخلها؛ الأمر الذي أضاع شخصية "ياسمين" وزوجها "كامل" على المستويين: الذاتي والرمزي؛ فأصبحت أمام "كوجيتو" مغاير لما اصطالحنا عليه وتعارفنا عند "زينيه ديكارث"، بمقدوره أن يرى الذات ووعيها بنية لا شعورية تجعل صورتها المأزوية كُتاباً مفتوحاً، وصوت خطاب يتنصل من المباشرة، وينفي قابليته للاختزال والتطامن إلى اليقون. انظر إليهما (ياسمين وكامل) في تقابلتهما وتناقضاتهما التي تعكس حيرتهما وعجزهما عن فهم ما أشكل عليهما، وغمض من تحديات، وتكييفهما الجاهز للظواهر والإشكاليات، لاسيما في بيت "السيد" لئنا، جلساته الدينية، وما يدور فيها من دروس وفتاوى ما أنزل الله بها من سلطان، أو خلال أداء بعض الطقوس والشعائر الخاصة بالموالد النبوية وما يتخللها من عجائب، أو ممارساته أواخر الحرب ونقاشاته مع أصدقائه في الليل عن "إمبريالية الجهل التي تعشش في رؤوس مرضاه، وهو يعاقر الخمر ويلعب البوكر". وهما في هذا كله، مثلهما مثل "زهير" الذي استبدت به فوبيا الأمن، وعجز عن التحقق وترجمة مشروعه المسرحي إلى واقع حي ملموس، وانفجر مخه جنوناً وطيشاً ونزقاً وعبثاً؛ هم جميعاً ضحايا واقع مأزوم، وأسرى أطر اجتماعية مصمتة وراكدة، وحرب طائفية ملتاعة وجائرة، وأبناء نظمات سياسية مغلقة وعاجزة عن التواصل مع الجماهير الشعبية وحشدتها، ويسار ماركسي غدا إلى مواقع الإصلاحيين الديمقراطيين أدنى وأقرب، أجهد بعضه نفسه فحسب في البحث عن تمويل أجنبي لإنشاء بوتيك من بوتيكاك حقوق الإنسان، أو جمعية من جمعيات ما بات يُدمى بالمجتمع المدني



العربي ١، داعياً إلى الحياء "الإيجابي" والتعايش السلمي بين الطبقات والفئات الاجتماعية، نابذاً ثورته القديمة ذات المحتوى الطبقي، داعياً - بسفور وجلاء - إلى تبني الخيار الرأسمالي للتطور. إلا أن إدانة "علوية صبح" لهذا العالم ورفضها له، تميط اللثام عن أوجه الصراع العميق الذي يدور بين بنياته وقواه الاجتماعية من ناحية، والإنسان البسيط العادي وظروفه القاهرة له، والمؤزمة لإمكاناته، والكابحة لتقدمه من ناحية أخرى. وهنا تقدم لنا الرواية صفحات مجيدة من كفاحه، وملحة بطولته ومجالدته، كما تتبدى لنا في شخصية الأم الأسطورية، وإصرارها الذي لا يهدأ ولا يلين على تهيئة سبل الحياة الكريمة لأبنائها وبناتها، وضرورة تعليمهم وتعويض ما فاتها وزوجها من فرص التقدم العلمي والتحقيق الاجتماعي؛ الأمر الذي يحيل إلى مفهوم للبطولة جِد مختلف عما ألفناه واصطلحنا عليه عند لداتها وأضرابها. فالإنسان العادي هو مستودع أحلامها، وحارس ذاكرتها، بل سجلها الحافل بالإنجازات والمعاناة، ومسرى روحها إلى وميض حياتها الضاجة بالبكارة والطراجة.

وهو ما يلفت إلى ذلك النبع الثر الذي تمتع منه علوية صبح عملها الروائي هذا بحيويته وفنتته وحلوله الجمالية الباهرة؛ حيث كل اللحظات والتفاصيل الصغيرة والشخصيات الثانوية مثل: "تنبيهة"، و"كميل"، و"أبي يوسف"، و"أم طلال"، و"حمودي"، تتساوى في أوزانها الجمالية وحضورها الروائي مع الشخصيات الرئيسة الأخرى؛ فألفت - كدأب التكمهبيين والتجريبيين وديدنهم - البعد الثالث الذي يرى المسطح في مستوياته ودرجاته المتفاوتة بإحكام، وتوزيع نسبها المضغورة بدقة لحظة تماسها مع سائر المفردات، رافضة اللغو الباروكي، والبلاغة المدرسية البالية، صائغة شعريتها الخاصة من لدن حيواتهم الغنية، ومعرّاج رحلتهم من "الزرارية" إلى "منطقة السيوفي" في "الأشرفية"؛ حيث استأجر الأب أرضاً، ومضواً مضمخين بالوعد الأخضر، مغمعين بروح المغامرة الوثابة، مسكونين بالرغبة الحرة في الاكتشاف، وامتلاك القدرة على تغيير حياتهم، وأن يحيا كما يحبون ويشتهون، وأن يحلموا بعالم جديد، يتقيأون فيه نسيم الحرية، ويعثرون بين أعطافه وجنباته على نواتهم المهمشة والمضيعة، تاركين لعيونهم المدهوشة، وخيالهم البكر، سباحات التجوال الحر، وكثافة المخيلة القروية الطليقة، التي غرقت عميقاً من أركيولوجيا بُناها الداخلية، وأطلس عاداتها وتقاليدها، ومعجم أساطيرها الخاصة، وجينالوجيا ثقافتها الجنوبية الشفهية، ببطيقاتها المتراكبة، وحوليات أبطالها الشعبيين وأنوارهم الوطنية أيام الاحتلال الفرنسي للبنان، واضطلاعهم باغتيال ذلك العميل الفرنسي الذي قتل أخاً أم إبراهيم المصري، كما كان أخو الأم [في البقاع] يقاتل مع رجال "أبو علي ملحم قاسم" في المقاومة الشعبية. كمن لخيالة فرنساوية يعمرون من طريق فرعية وقتل منهم شيف وأجيدان ببارودة [ف إم قديمة] ص ١٢٥. غير أن وعي "علوية صبح" بالأسطورة، وفهمها لجوهر التراث الشعبي الجمعي، ينطويان على إدراك خاص للعلاقة بين الجسد واللغة، بين الفن والفكر؛ ما يفتح عيوننا على سر ذلك الحضور الذي تمثله الذات الحرة في رسم تضاريس علاقتها بالواقع، وما تصوغه لنا من تصورات ورؤى؛ بوصفها صورة اللانهائي في تاريخ مفتوح.. مشرع على جهاته الأربع. إن اللحظة الروائية هنا تبدو كما لو كانت جملة شعرية قائمة من صوت تلاشيها، أو من إهاب عالم لم يعد بمقدوره الإقامة في ذاته؛ وهو ما جعل الحكايات والأوهام والقصص تتناسل وتتواتر، ولاتستنفد لكن تتحول [حيث آخر المتكلمين هو الصادق أبداً] بتعبير "ميشيل ديغني". ومن ثم، غدت لنا مرويائنا، وصارت لنا قراءتنا الخاصة لها في تمظهراتها المندغمة في حركية النص ذاتها، وما تجسده مشاعر أبطالها من سلوكيات حيال الآخرين، وما تبديه مواقفهم من عطش للحياة، ورغبة في التواصل، بل ما يعكسه نشاطهم الإنساني من مغزى وجودي، وتحرق للامتلاء.

وهذا، ربما، كان مصدر الحسية المفرطة، والإيقاع الديونيزي [نسبة إلى الإله ديونيزيوس الإغريقي] المهيمنين. على أجواء الرواية ومداراتها، واللذين ندرك في عمقهما، حقيقة ما يدور خارجنا، وما يسود واقعنا من علاقات لا متكافئة، واغتراب، وتمزق اجتماعي. بهذا أن مخيال "علوية صبح" الغنائي، ولغتها الحية المبرأة من الزيت والتصنع، أنقذنا صفحات الرواية من الميلودرامية والمحاكاة.

غير أنه بقيت - في النهاية - ملاحظة تتلخص فيما شاب الرواية من تزهد ومط وتطويل في أجزاء ومواضع عدة، لم يكن هناك داع ولا موجب لها، لاسيما في القسم الذي اتخذ له رقم ١٣ حيث غلب عليه التكرار والخطابة والتعليق الخارجى على أحداث سبق التمرس لها والتطرق إلى فحواها، ولم تكن العودة إليها لتمثل إضافة نوعية، ولا توسعاً لإطار، ولا إضاءة وتنويراً لأزمة آن لها أن تنفجر وتحرر من إسارها الداخلى.

ببدا أن هذه الملاحظة لا تقلل بحال من أهمية رواية "مريم الحكايا". وما طرحه علينا من هموم فنية وسياسية تعد جزءاً لا يتجزأ من نسيج حياتنا. وما ذلك إلا لأنها رواية الحياة والألم الإنسانى والفشل العربى والجرح اللبنانيى النازف دوماً.. إنها رواية اللايقين الذى يحايت المعيش، ويماهى الوجود.. رواية النفى الدائم لكل ما هو مستقر ومتواضع عليه.. إنها زمن الأسطورة (بوعبيها الدال .. الخالق للصون بتعبير "رولان بارت" فى كتابه "أسطوريات"، ولحظة المصادرة الفنية لكل ما يشى بالحقيقة المكتملة، أو بوهم محاكاة الواقع، أو الخلود إلى الإيمان الأعمرى والنموذج الجاهز.

# الخصائص الفنية في رواية العاشق لهرجريت دورا

ف

مصطفى كامل

تغير مفهوم الحقيقة في عصرنا من اليقين الجازم والقوانين العلمية القاطعة في القرن التاسع عشر إلى الاحتمالية وروية أبعاد محددة من الحقيقة بفعل نسبية أينشتاين وأفكار الفلاسفة الجدد. والرواية الجديدة هي نتاج هذه الأفكار والفلسفات وثمرتها الشك؛ لذلك فهي "نسق خاص أو عالم مستقل تماما عن العالم الخارجي؛ عالم غارق في الذاتية.. ترفض أى ارتباط أو تفسير خارجي.. وتميل إلى تجسيد التجربة مفضلة الطريقة التي تقوم على وصف النفس في الخارج تأثرا بآراء هوسرل وسارتر حول الظاهريات"<sup>(١)</sup>. وهي تنمي جانبي الشكل الروائي القديم بما فيه من عقدة وشخصيات.. إلخ. وتلمع فكرة الفراغ وعلاقة الفراغ بالإنسان دورا في اللاترتيب الذي تبدو فيه الرواية الجديدة؛ فلكل منها شكله الخاص. والرواية الجديدة تزعم الوصف الموضوعي واللغة المجردة، وتخطب حاضر القارئ، ويزيد فيها الاهتمام بالشكل. وفي هذا الصدد يقول جورج واطسن في كتابه "الفكر الأوروبي المعاصر": "إن الفكر الأوروبي الحديث توقف عامدا عن أن يظهر بمظهر الذي يضيف حقائق عامة عن الطبيعة البشرية؛ فهو في تحمسه لعلاقاته بين فروع المعرفة الأخرى تحول ذاته إلى لون من اللعب".

وهذه نتيجة تكاد تكون ضرورية لتخليه عن زعمه بأن مكانته هي المركز بالنسبة للأشياء. فحين فقد ثقته بمركزه من حيث هو معرفة تحول إلى ضرب من التسلية؛ فاللهجة السائدة لديه يمكن وصفها بإيجاز بأنها لهجة التسلية، أو بعبارة أدق: لهجة التسلي أو التسلية الذاتية. وإن كان من الضروري أن نتذكر أن اللعبة يمكن أن تكون جادة وملزمة تماما مثلما تكون هازلة، وأن بعض اللعب يزداد تسلية بقدر ما تأخذ من جدية.

وهذا القول يصدق على نحو ما على الرواية الجديدة التي تمثل مرجريت دورا إحدى كتاباتها بعد صنعها للرواية بشكلها التقليدي عشر سنوات. وهي قد جمعت في روايتها "العاشق" بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة. فإلى أي مدى كان ذلك؟ هذا ما سنحاول بحثه الآن.

لو أنك ألقيت حجرا في الماء فسيحدث مجموعة من الدوائر المتصلة التي تتسع رويدا رويدا حتى تتلاشى. والشكل في رواية العاشق يبدو قريبا من هذا الوصف، وإن كانت الدوائر تمتزج وتتقاطع. والحجر الذي تلقىه الروائية هو حجر الذكرى الشاحبة. ومن التنويع والحركة والتقلب يفتابنا الشجن والأسى الذي يغلف سطورها، وتعترينا مسحة من الحزن والدهشة واللوعة لتلك اللحظات الفائتة من العمر المنصرم: لحظات الحب والموت.. الحلم والواقع.. الخلود والفناء...

اللحظات المتوهجة بالحياة مقابل الشعور بالوحشة والعزلة، واللامبالاة واللاجدوى، الفراغ والامتلاء، غبطة الذكري ومحاولة اقتناص الحاضر الذي كان، وتخليده في الذاكرة. فالعاشق كان أول شخص تتعرف عليه في سن الخامسة عشرة، فتحت له قلبها ونزاعيتها، أخبرها أنه إنسان وحيد بصورة موحشة، ومع هذا الحب الذي يكنه لها قالت إنها أيضا وحيدة. ومن خلاله نعرف جزءا من سيرتها الذاتية منذ نشأتها في الهند الصينية "فيتنام" وكفاح أمها لتوفير الحياة لولديها وابنتها، حيث تعمل ناطرة مدرسة في إقليم "سانك"، وغيره الكاتبة من أخوها الأكبر المتلاف المدلل وحبيبها لأمها ولشقيقها الأصغر؛ هذا الحب الذي وصل إلي حد الاندماج العاطفي بفعل الخوف، خوف العار والظلام والغابة، وخوف التقاليد التي حالت دون إظهار علاقتها "بالعاشق" الصيني بعد تعرفها عليه قرب العبارة. ونشأت علاقة جسدية بينهما سرعان ما تحولت إلى حب يعجز عن أن يكتمل بسبب تسلط والد العاشق الثري عليه، وشعورها بالهانة أمام أقاربها وزميلاتها في المدرسة من جراء هذه العلاقة وبالآلم والضجر من صمت أمها ومن الكراهية العمياء بين أخويها الكبير والصغير، إلى أن رحلت إلى فرنسا واستطاعت بعد لأي أن تتجاوز هذه التجربة؛ تجربة الحب المجهضة واتصال العاشق بها بعد أن أكدت ذاتها كاتبة، واستطاعت أن تقهر الخوف والشعور بالعزلة والفاقة وكافة التحديات. وعبر ما يزيد على نصف قرن ماتت خلاله الأم والشقيقان، وأصبحوا مجرد ذكري تتنابها في شيخوختها.

#### الرواية الجديدة و التقليدية

جمعت رواية "العاشق" في شكلها وفي بنيتها بين الرواية التقليدية في وحدة الموضوع (العلاقة الأولى في حياة الكاتبة) وفي وحدة الشخصية من خلال وجهة نظر الرواية وتحديدها لزمان التجربة ووحدة الحدث الأساسي ووجود تجربة روائية، وبين الرواية الحديثة في استخدامها للوصف والزمن الذاتي (الوجودي) وفي دائريتها حيث لا نهاية.

أما أشخاصها، فالملاح التي تعرضها منهم إنما تكون من خلالها، واللغة ليست موضوعية أو محايدة كما هو الحال في الرواية الجديدة، بل نابضة بالشعور والمتعة: "علينا أن نفعل ما يجعل الحياة قابلة لأن نعيشها ولا ننساها". والطور الأول في الرواية تحدد مسارها وتبين حالة وحدة الحب، والذكري - ماضي الحب الجميل، والحاضر الخاوي، وعشق الذات التي تحيا فيها الكاتبة حيث ستشكل مدارا لروايتها: "ذات يوم - وكنت قد أصبحت امرأة عجوزا - رأيت رجلا في قاعة عامة يسير ناحيتي يبدو كأنه يعرفني وهو يقول لي: أعرك منذ وقت طويل.. يقول جميع الناس إنك كنت جميلة وأنت شابة، لقد جئت لأخبرك أنني أراك الآن أكثر جمالا مما كنت عليه، وأنت شابة أحببت وجهك كشابة صغيرة أقل مما أحب وجهك الآن.. إنه فائق".

وهذه الفقرة الأخيرة ترتبط بالجملة الأخيرة في الرواية حين يقول لها العاشق (إنه سوف يحبها إلى نهاية العمر)، فيتكون ما يشبه الدائرة؛ فلا نهاية لمثل هذا النوع من الروايات.

#### الذاتية

وهذه الكاتبة تضيء الطريق وتمهده للقارئ وتضغط عليه عبر سردا الوصفي والموصوف بعناية من أجل التعبير عن هذه الذات الملحاحة حسبما يرد علي ذاكرتها: "إن غرضها أن تصف العالم كما يتكشف للوعي وأن تصف الوعي نفسه وهي في عملية الإدراك والإحساس بالعالم"<sup>(3)</sup> ولهذا تتكرر دائما كلمات مثل: أعرف، أدرك التي تناسب السبعين حين تسجل بوعيها ذلك في شيخوختها. ويلمس القارئ عبر هذه الذاتية والخصوصية الشديدة الشعور بالإخفاق والخيبة والتعلق الواهي بأطياف الزمن: "كل ما يحدث بشكل محدد هو الصمت وهذا العمل الرتيب في حياتي، فما زلت هنا أمام هذه الطفولة المحسوسة علي نفس المسافة من الغفوض الذي لم أكتب عنه قط مؤمنة أنني يمكن أن أفعل ذلك يوما، ولكنني لم أفعل شيئا سوى الانتظار أمام الباب المغلق".

إن وجود ذات الكاتبة بشكل ظاهر والتعبير عن الجوانب والتفصيلات الدقيقة لهذه المرأة- الفتاة- الطفلة - المعجوز ذات السبعين عاما، إضافة إلى رعشة الصدق واللغة المتوترة والمشاعر الأنثوية الصميمة والشعور بالوحدة والفراغ والاستعادة المستمرة للحظات النابضة في حياتها، لحظات علاقتها الجنسية وال عاطفية الأولى التي تقع عند نقطة التماس عند القارئ - أيا كانت هويته - هو ما أعطى هذا العمل مذاقه المتميز.

### الزمن

"إن الزمن الخارجي هو مجرد إطار يمسك التجربة ويساعد علي تقديمها، ولا يمثل الزمن الحقيقي للرواية. والزمن الحقيقي للرواية إنما يتم من داخلها، وهو زمن ذاتي يعتمد علي تيار الذهن الذي يطبل في بعض الصور أو يقصر ويخلط بين الماضي والحاضر. وتحاول الرواية الجديدة أن يكون بناؤها الداخلي شبيها بحركة الذهن المتداخلة والمتلاحقة، وهذا هو السر وراء تكرار بعض المناظر، وهذا هو السر أيضا وراء البناء الذي يكسر من حدة التسلسل ويأتي عشوائيا غير منضبط، وكذلك وراء الاختلاف بين ما تراه العين والذاكرة والأخيلة... إن "بوتور" و"سيمون" هما فلاسفة زمن، وأعمالهما هي تصوير للانعكاسات التي تحدثها الظاهرة الخارجية ومحاولة لإعادة التجربة التي تقدمها الذكريات عن طريق وصفها وصفا دقيقا إلى أقصى حد ممكن ويلجأ "روب جرييه" إلى تكرار بعض المناظر تحقيقا للفكرة الظاهرية التي ترى أن تكرار الظاهرة يثيرها ويستدعي معناها".

ثمة حركة زمنية للكاتبة عبر مسار الزمن المتقطع والمتصل، فالتجربة تمتد إلى قرابة ثلاثة وخمسين عاما، واستمرت عاما ونصف عام إلى أن رحلت إلى فرنسا، ولكنها وهي تسردها بدت كما لو كانت في زمن واحد هو الزمن الحاضر، وهي تستخدم الأساليب السينمائية: كالقطف- السرد - الحذف- الارتداد - المزج واللقطات القريبة والبعيدة... إلخ.

وتتعمد أن توجد نوعا من الاقتباس في عباراتها، بحيث يتخيل القارئ أنها تتحدث عن شخص أو مكان ثم تفاجئنا بشيء آخر: " في مرة أخرى وخلال نفس الرحلة وأثناء عبور المحيط وفي بداية الليل وفوق سطح السفينة عزف فالس "شوبان" الذي لا تحفظه جيدا، حاولت أن تتعلم طوال أشهر لم تتمكن أبدا من عزفه بشكل مباشر، فعلمت أمها ذلك عندما أجبرتها على ترك البيانو في هذه الليلة التي ضاعت بين الليالي... كان هناك شيء أكيد، فقد وقفت الفتاة فوق سطح السفينة ثم بدأ عزف موسيقى "شوبان" تحت سماء تومض بالبرق لم تهب نسمة ريح واحدة... انتشرت الموسيقى في كل مكان من العبارة السوداء كأنها أصداء السماء التي لا تعرف كيف تتعامل معها، كأنها ثروتها التي تجهل فحواها.. تتحرك الفتاة الصغيرة كأنها تنوى أن تقتل نفسها وأن تلقى بنفسها فوق البحر، ثم تبكي لأنها فكرت في رجل (شولن) لم تكن واثقة أنها ستحبه كل هذا الحب.. حب لم تعرفه في خيايا التاريخ مثل المياه في الرمل، لقد استعادته عندما انبعثت الموسيقى التي انزاحت ناحية البحر.

### الإشارات

إن الفقرات في الرواية تبدو مغلقة أو شبه مغلقة على نفسها، وإن كانت تستأنف بعضها فيما بعد، فهي بعد أن تشير إلى الموت بشكل إجمالي في صدر الرواية تقول: "عندما انبجح النهار أحس بخوف أقل فيبدو الموت أقل مهانة لكنه لم يبرح دارنا".

تستأنف عرض حقيقة الموت علي نحو تفصيلي في الإشارات المتقطعة الآتية:

- ففي هذا المنزل الذي يطل علي البحيرة مات أبي بدون جرم ارتكبه.
- ينبغي أن أكون فاتنة رغم إصابتي بالهلع من وفاة أبي.
- مات الأخ الأصغر عقب مرض صديري استمر ثلاثة أيام، لم يحتفل القلب.

- كنت قد تركتهم في تلك الفترة، حدث ذلك إبان الاحتلال الياباني، وانتهى كل شيء في هذا اليوم، لم أطرح أسئلة فقط عن هذا اليوم ولا عن طفولتي.
- ماتت أمي يوم أن مات أخي الأصغر، وحدث هذا أيضا مع أخي الأكبر.
- لقد ماتوا جميعا: أمي وشقيقي.
- في ديسمبر ١٩٤٢ مات أخي الأصغر، لم تستطع المرأة أن تغادر المكان إلى بقعة أخرى.
- ماتت أمي بين "دو" صديقتها، وما تسميه طفلها الدلل - ابنها الأكبر.

### التكرار

التكرار قد يكون لفظيا أو مضمونيا يتعلق بحدث معين، ومن مشاهد التكرار المضموني مشهد "المبارة"، وهو المشهد الذي يتكرر كثيرا في الرواية، ويكون بمثابة المولد والمحرك لهذا الفيض من الذكريات الغائمة وهو يمثل "الحرص على القرار الرئيسي الذي يتكرر في الرواية الجديدة فيكسيها وحدة"<sup>(١)</sup>: "فتاة صغيرة ذات قبعة من اللباد تقف وحدها فوق جسد المباراة قد انعكس الضوء على صفحة النهر".

أما التكرار اللفظي، فيأتي على هذا النحو بما يشتمل عليه من حذف وإضافة واختلاف سياق ومقابلة مثل: "تمثل الغموض في هذه الصورة من خلال هذه القبعة..، فلا توجد أي امرأة و أي بنت يمكن أن ترتدي هذه القبعة الرجولية في هذه القبعة، كل ما فعلته بهذه القبعة اللبادية الرجولية في هذه المستعمرة، لقد نلت بهذه القبعة كل ما يجعلني لها وحدي..، أما الحذاء فعليه أن يتلاءم معه.. يبدو متناسبا مع القبعة مثلما تتلاءم القبعة مع الجسد النحيل"<sup>(٢)</sup>. وفيه أيضا: في المنزل الذي يطل على البحيرة مات أبي بدون جرم ارتكبه. وفيه أيضا: "قبعة ذات حافة مسطحة".

### الحاضر

والبناء الفني في هذه الرواية هو محاولة لتثبيت الكادر ومخاطبة حاضر القارئ باستمرار والتقاط الصورة، لكن الإطار لا يثبت أبدا، وتنشط الذاكرة لتبعت الماضي الذي تتلاحق صورته وتختلط بلحظة الحاضر، فيصير حاضرا بذوره.

إن الكاتبة تحاول علي حد تعبيرها "إمهال الحاضر"، أو التشبث بالحاضر الآتي والحاضر الذي كان: "يجب أن نحدث الناس ونعلمهم أن الخلود شيء مبيت، وأنه يمكن أن يموت وأن هذا يحدث، بل إنه يحدث.. وشيء لا مثيل له أبدا، لا يوجد شيء بعض التفاصيل حول الأساسيات. إن أشخاصا ما يمكنهم أن يتمهلوا الحاضر لدي هؤلاء الناس وفي نفس الظروف.

إنهم يجهلون القوة ماذا يمكنهم أن تكون بينما تعيش نفسها، فالحياة أبدية بينما هي علي قيد الحياة.. والخلود ليس مسألة زيادة في العمر أو نقصان، ليس هذا من أمر الخلود، بل هذه مسألة أخرى تظل مجهولة.. يجب أن نقول إنها بلا بداية أو نهاية، فقط عليها أن تبدأ. انظر إلى الرمال في الصحراء وأجساد الموتى.... فالخلود لا يمر من هناك، بل يتوقف ويرجع القهقري".

إن الأحداث تتوالى في الرواية الجديدة بطريقة تكسر من صرامة العقل وتتحدي مقولة السببية بالمعنى المنطقي؛ فلا ترتب صارم ولا أحداث منطقية، ونحن هنا أساسا إزاء لغة تشبه الأحلام: حيث تتوالى العمليات الذهنية دون تدخل من رصيد ثقافي أو متعلل يصنفها ويرتبها.

إن الرواية الجديدة تحاول أن تجعلنا نمارس حلما، أن نعيش الداخل دون إطلالة خارجية نتمتع فيه ونبحث عن الدوافع والنتائج. "كل شيء يعيش في الحاضر حتى ولو كان ماضيا أو مستقبلا في لغة الزمن الخارجية، والفواصل بين الحقيقة والوهم قد تهاوت؛ فلا أحد يعرف إن كان هذا حقيقة أو وهما"<sup>(٣)</sup>.

### إخفاء الكثير من الحقائق

توجد مسافة تفصل بين الرواية والأشخاص التي تروي، وتفصح هذه المسافة عن البعد الزمني والغربة التي تحياها، ولهذا فهي حين تتكلم عن " العاشق " تذكره مثلا علي هذا النحو: "حدثني الرجل الصيني القادم من "شولن " وهو يكاد أن يبكي قائلا: ماذا فعلت لهم، وتارة تذكره بالعاشق أو بضمير الغائب وتارة أخرى تستخدم ضمائر مختلفة للتعبير عن نفسها. وقد وردت هذه الاستخدامات في صفحة واحدة: "تقول الطفلة طلبت منها - تقصد من الأم - خمسمائة قرش من أجل العودة لفرنسا.. لم تمنعها الأم ، في كتيبي الروائية... عندما وقت... إلخ.

"إن الهدف هو إخفاء الشخصية، وهي كثيرا ما تختفي في الرواية الجديدة تحت ضمير المتكلم الذي يخفي حالة غير محددة؛ حالة ذاتية خاصة تبحث عن نفسها، وحتى الشخصيات الثانوية إنما تمثل حالة ذاتية خاصة في حالات ضمير المتكلم، وتظل دائما في منطقة النسيان ثم تظهر فجأة في وعي المتكلم حين يتذكرها وكأنها امتداد لحالته الذاتية"<sup>٣٩</sup>. فالعاشق لم يكن موجودا فقط حيث يراها.... كان أيضا في كل مكان يتحدد تحت سمعها وبصرها

#### الشك واللاحقية وعدم التثبيت

كان تقول: قيل لي... يبدو... أو حتى في المضمون: "لم توجد قصة حياتي يوما ما، كأنها شيء لم يحدث وليس لها مركز ولا درب ولا حظ هناك، أماكن كثيرة فسيحة تصورنا أن بها شخصا، ثم اكتشفنا أن أحدا ليس بها".

#### استخدام المشاهد والصور القصصية

والكاتبة تستخدم التعبير بالصورة، ليس الصورة القصصية فحسب، بل المشهد السينمائي. إن تعبيراتها وأسلوبها وسياقها السردى، كلها تفرزها عبر الصورة: "مات الاثنان في نفس التاريخ، وصدق عصفور ساعة ألحائط، وتحركت الصورة.. تملكنا الدهشة التي ورثناها عن أمنا إزاء كل شيء ومن بينها الموت".

وكلما أشرقت سطور الرواية علي الانتهاء وأبطأ الإيقاع ازدادت شجنا ورقة وشفافية وعذوبة، إلى أن تصل إلى فقرة الختام: "بعد سنوات من الزيجات والأطفال والطلاق والكتب جاء إلى باريس مع زوجته وخابرها بالهاتف: هاأنذا !!... عرفته من صوته قال: أريد أن أسمع صوتك قالت له: إنه أنا.. صباح الخير. بدا جريئا، ولكنه لا يزال خائفا كسابق عهده، ارتعد صوته فجأة.. ووسط هذه الارتجافات سمعت نبرته الصينية، يعرف أنها بدأت في تأليف الكتب، عرف ذلك من أمها التي قابلها في سايجون وأيضا من أخيها الصغير الذي كان حزينا من أجلها، لم يعرف ماذا يقول، لكنه تمتع قائلا مثل سابق عهدهما إنه لا يزال يحبها، وأنه لا يمكنه أن يكف عن حبها، وسوف يحبها حتى آخر حياته".

#### الهوامش:

١- رواية العاشق، تأليف: مرجريت دورا، ت: محمود قاسم. وما بين الأقواس غير المرقمة هو من النص الأصلي للرواية.

١- آلان روب جرييه: لقطات، ت: عبد الحميد إبراهيم - هيئة الكتاب ص١٦.

٢- جورج واشنطن: الفكر الأدبي المعاصر، ت: محمد مصطفى بدوي، هيئة الكتاب: ٢٢، ٢٣.

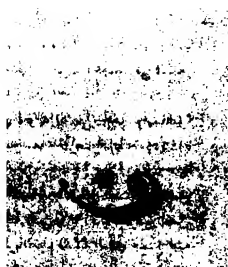
٣- لقطات: ٤٧.

٤- لقطات: ٢٨، ٢٩.

٥- لقطات: ٣١.

٦- لقطات: ٢٩، ٣٠.

٧- لقطات: ١٦.





# دوريات بريطانية

ف

ماهر شفيق فريد

جولتنا في هذا العدد مع فصلية بريطانية تصدر في لندن، وترأس تحريرها مرجريت أوبانك، وتعنى بالأدب العربي الحديث هي مجلة "بانيبال" Banipal، وفصلية أمريكية هي "كنيون رفيو" Kenyon Review تصدر عن كلية كنيون بولاية أوهايو في شهور مارس ويونيه وسبتمبر وديسمبر من كل عام، ويرأس تحريرها ديفيد هـ لين، وهي "مجلة دولية للأدب والثقافة والفنون" توجه عناية خاصة إلى الأدب الأمريكي، وتنتشر - إلى جانب المقالات والدراسات ومراجعات الكتب - نصوصاً قصصية وشعرية ومسرحية.

السياب، وهيربرت ميسون، وجويس :

ونبدأ بالعدد الأخير (العدد ١٩، ربيع ٢٠٠٤) من مجلة "بانيبال" حيث نجد مقالة عنوانها "النظر الطبيعي العراقي في القصائد الأولى لبدر شاكر السياب" بقلم كاظم جهاد وهو ناقد وشاعر ومترجم عراقي ولد عام ١٩٥٥ في جنوب العراق، ويعيش في باريس منذ عام ١٩٧٦. له مجموعتان شعريتان، وقد ترجم إلى العربية الأعمال الشعرية الكاملة لرامبو وأعمالاً لريلكه وجيل دولوز ودريدا وجان جينيه وخوان جويتسولو وفيليب جاكوتيه. وآخر عمل له ترجمة - مع مقدمة نقدية - لكوميديا دانتي الإلهية بالشعر الحر وقد صدرت عن منظمة اليونسكو بباريس والمؤسسة العربية للأبحاث والنشر ببيروت في ٢٠٠٣.

يقول كاظم جهاد : إن أسماء نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وسعدى يوسف تمثل، بالنسبة لقارئ الشعر العراقي الحديث، حركة التجديد في الشعر العربي وتمنح إنسان العراق لساناً ولغة.

سأقتصر هنا على الحديث عن النواوين الأولى للسياب. إن ديوانه المسمى "أزهار وأساطير" (بيروت ١٩٦٩) يتضمن، في الحقيقة، قصائد من أول ديوان صدر له : "أزهار ذاهلة" (١٩٤٤) ومن ديوان لاحق هو "أساطير" (١٩٥٠).

قبل أن يخرج السياب هذين الديوانين كان قد نظم عدة قصائد بالشكل العمودي تلتزم تقاليد الشعر العربي الكلاسيكية وقد نشرت هذه القصائد عقب وفاته (في ١٩٦٤) واعتبرها النقاد مجرد تدريبات مهذبة، فيما بعد، تمكنه من صنعته الشعرية. وفي العام نفسه الذي جمع فيه قصائد الديوانين في ديوان واحد (وكان آنذاك يكافح ضد مرض غزاً جسده، ربما كان سرطاناً)

جمع قصائده التي نظمها بعد عام ١٩٥٠ في ديوان سماه "أنشودة المطر". وهذا الديوان الأخير هو الذي أحدث رعشة في الوسط الأدبي، ولفت إليه الأنظار وذلك بجمعه بين قصائد قصيرة وأخرى طويلة، وتجريبه عدة تقنيات تبرهن على جرأة الصياغة والموسيقى والتراكيب والخيوط، وما زال الكثيرون يعتبرون هذا الديوان - حتى يومنا هذا - أعظم الأعمال الأدبية العربية المنشورة في القرن العشرين حظاً من الحدة الوجدانية.

نشرت عدة دواوين للسياب بعد رحيله منها "إقبال" (اسم زوجته ١٩٦٤). وأدى به مرضه ومعاناته الطويلة إلى إنشاء أعمال لم يتخل فيها عن تجديداته الإيقاعية واللغوية المبتكرة، وأقام نوعاً من التماهي بين ذاته وشخصية أيوب النبي مستعيداً، بنبرة أسي ونوستالجيا، تجارب حبه السابقة. لقد كان عالمه الشعري على درجة عالية من التعقيد. فهو يدخل في قصائده عدة مستويات من الواقع ويجتد أنماطاً مختلفة من اللغة للوقاء بأغراضه. ثمة دائماً واقع هلاسي يتخلل شعره ولكنه ليس من قبيل الأوهام : إنه مألوف ومدعش في آن واحد.

ويتتبع كاظم جهاد صور الجنوب العراقي في دواوين السياب الأولى، ويتوقف عند قصائد يعينها مثل "في السوق القديم" و "في ليالي الخريف" حيث يرثي أمه التي توفيت في شبابه ويبعث ذكراها :

في ليالي الخريف الطوال  
آه لـو تعلمـين  
كيف يطفئ على الأسي والملال ؟  
في ضلوعي يصيح الردى  
بالتراب الذي كان أسي غدا  
سوف يأتي. فلا تقلقي بالنحيب  
عالم الموت حيث السكون  
الرهيب !

لم يكن الجنوب عند السياب مجرد مستودع لصور من طفولته وإنما كان بالإضافة إلى ذلك، وقبل ذلك، فضاء زمنياً يمكن أن يوصف بأنه أقدم مما تعيه الذاكرة، على استعداد دائماً لأن يدعم ميتافيزيقا الوجود عنده. لم يكن الموت، في نظره، هو الجانب الآخر من الحياة فحسب، وإنما كان الموتى قادرين على أن ينهضوا من قبورهم ويعودوا إلى عالم الأحياء وكان الأحياء يتحركون دائماً على حافة هاوية العدم. هكذا نجد في شعره حركة مكوكية مستمرة بين هذين القطبين - الحياة والموت - تعتمد على قوة الحب، وفي الوقت ذاته كان الحب يبدو له هدفاً لا يُنال.

والمقالة في الأصل محاضرة ألقاها كاظم جهاد بالفرنسية على طلبة الأدب العربي بجامعة السوربون، وترجمها من الفرنسية إلى الإنجليزية الشاعر البريطاني المعاصر جيمز كيركب.

وفي نفس العدد من المجلة مراجعة بقلم شاكرك مصطفى لرواية "حيث تلتقي الأنهار" (لها ترجمة عربية بقلم أمل الجبوري صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة في إطار المشروع القومي للترجمة) من تأليف الروائي والشاعر الأمريكي هيربرت ميسون وهو صاحب مسرحية عن العلاج كتب عنها صلاح عبد الصبور على صفحات مجلة "الكاتب" حين كان يرأس تحريرها في السبعينيات. وكاتب المراجعة، شاكرك مصطفى، أستاذ مساعد بقسم اللغات والآداب الأجنبية الحديثة بجامعة بوسطن. نشأ في العراق وحصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة بغداد في مطلع السبعينيات، واشتغل بالتدريس في جامعة الموصل ١٩٧٩-١٩٩٠، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا (١٩٩٩) واشتغل بالتدريس بها في الفترة من ١٩٩١-٢٠٠٠، وشارك في تحرير كتاب "قرن من الدراما الأيرلندية" الذي صدر عن مطبعة جامعة إنديانا في عام ٢٠٠٠.

يقول شاعر مصطفى تحت عنوان "ضيف في مكان مقدس" : في زمن تشغله نظريات صراع الحضارات يرتفع صوت أمريكي عاقل ليحتفل بالأواصر المشتركة بين بني البشر. إن هريبرت ميسون في روايته "حيث تلتقي الأنهار" يستخدم استعارة الأنهار التي تلتقي في مدينة أمريكية، هي ماري لاند، ومدينة عراقية، هي البصرة، لكي تشمل أفراداً وموروثات وتواريخ تتلاقى بفعل صدفة مجدودة وتنتج تشكيلات لامعة. وشخصياته، إذ تهيمن عليها حدوس مندفعة، تعبر القارات والثقافات والعصور لتلتقي، على أنحاء غير متوقعة، بأناس يشبهونها. ليس النجاشي أو الإخفاق في هذا السعي هو محك تقيويمهم، وكثيراً ما تتجه شكوكنا إلى أن هذه الشخصيات لا تسعى وراء أي شيء يجاوز إرضاء رغباتها في التحرر.

إن هريبرت ميسون - أستاذ الدراسات الإسلامية والأيرلندية بجامعة بوسطن - يبدع عالماً مولناً يجاوز به حدود وضعه الأكاديمي. إن بطله، ديفيد بليك، يترك موطنه مثقلاً بأعباء عائلية، وينتهي به المطاف إلى مراكش حيث يقضي عامين في دراسة اللغة العربية والإسلام والصوفية. إنه يأتي إلى الشرق حاملاً معه اثنين من انشغالات الغرب المعيزة : حس الذنب، وحس الزمن. ولا تحيله إقامته في مراكش إلى درويش، ولكن التحولات التي جلبتها هذه الخبرة تعدده، فيما بعد، لإنقاذ روحه.

ومن الأشخاص الذين يلتقي بهم : شاعر عراقي يدعى بدر، وتدرك من تفاصيل الرواية أنه مستوحى من شخصية بدر شاعر السياب. فالشاعر (في الرواية) يموت، مثلاً في الكويت. وبلبك يتلقى دعوة لحضور تأبينه في مهرجان الشعر بالمريد. ويزور بليك تمثال الشاعر وهو يشبه التمثال المقام للسياب والذي أثار غضب كثير من معجبيه. وفي بغداد يلتقي بليك أيضاً بمن يدعى خليل طفيل، وهو مستوحى من شخصية جبرا إبراهيم جبرا. كان ميسون، في الحياة الواقعية، صديقاً لجبرا ولكنه لم يلق قط بالسياب. واللوحة المفصلة التي يرسمها لهذا الأخير تقتنص جوهر هذا الشاعر العذب : فطن، متوتر، يستحوذ عليه - على نحو هزل - التفكير في النساء وفي دمايته الشخصية.

وتجاوز ميسون المحير في هذه الرواية هو أنه خلق شخصية بالغة الاختلاف عنه من حيث المهنة، ولكنها قريبة منه من حيث المزاج : مغامرة، طلمة، دافئة، متأمل، على راحتها مع الثقافات الأجنبية، محبة لطرق التفكير والعيش الصوفية. وتحفل اللوحات التي يرسمها لشخصياته بالمسات اللامعة : إن أبا ديفيد بليك جدير بالتوقير الذي يستشعره ابنه إزاءه، وعنه المادى النزعة - وهو غني متمسك بالرسميات - يموت داخل سيارة أجرة، وثمة ست شخصيات عربية، أو نحو ذلك، يطرح ميسون في رسمها جانباً الكليشيات التقليدية عن الشخصية الشرقية ويسعى إلى التوحد مع تكوينها الديني والثقافي.

وقرب نهاية الرواية يدرك بليك أن رحلته إلى مراكش كانت محاولة لبلوغ "نوع أعمق من الاختفاء". إن موت والده وإفلاس أسرته يدفعانه إلى التماس النسيان، ولكن الرواية توضح أن "الاختفاء" هنا يعني شيئاً قريباً من طموح المتصوفة إلى الاتحاد بالله. إن الاختفاء، في مصطلح ميسون، يعني إعادة الظهور. والأمريكي الضائع يتحول إلى واحد من جنس البربر الأفريقي الشمالي. وكما تتلاقى الأنهار، تشكل هذه الاختفاءات كهنات جمالية جديدة من خلال محو الحدود وتدقيق الثقافات في مجرى واحد.

وفي ختام العدد نلتقي بمقالة عنوانها "جيمز جويس في تونس" من قلم حسونة مصباحي (مع صورة للكاتب وأقفا إلى جوار تمثال جويس في دبلن في يونيو ٢٠٠٣) ومصباحي كاتب وناقد أنبي وصحفي حر يوافي الجرائد والمجلات الألمانية بكتابات، ولد عام ١٩٥٠ في مدينة القيروان بتونس، وهو يعيش في ميونيخ منذ عام ١٩٨٥. وفي عام ٢٠٠٠ فاز بـ "جائزة ميونيخ للقصة"

عن الترجمة الألمانية لإحدى رواياته. وله بالعربية والألمانية، أربع مجاميع قصصية، ورواية، وكتاب في أدب الرحلات، وعدد من الأعمال النثرية غير القصصية.

يبدأ حسونة مصباحي مقالته - أو بالأحرى شهادته - بقوله : كان اكتشافي لجويس جويس مرتبطاً بأفكار الطليعة الأدبية في تونس في أواخر ستينيات القرن الماضي. كنت في الثامنة عشرة من عمري وقتها. غادرت المنطقة الريفية المتربة المفلوحة التي قضيت فيها طفولتي ومراقتي ووصلت إلى العاصمة تونس قادماً من الجنوب. في رأسي كانت تصطبغ أحلام وكل أنواع المطامح. وكان أول ما فعلته عند وصولي أن رحت أقلب صفحات الكتب الموجودة في مكتبات باب البحر ملتقياً بأعمال كتاب كنت قد سمعت بهم ولكني لم أكن، حتى هذه اللحظة، قد قرأت لهم سطوراً واحداً. من هؤلاء الكتاب كان جويس الذي أثار اهتمامي به بعد قراءتي ما كتبه عنه عز الدين مدني - قائد طليعتنا الأدبية - وذلك في الملحق الثقافي لجريدة "العمل" الأسبوعية.

كان أول كتاب أقرؤه لجويس هو مجموعته القصصية المسماة "أناس من دبلن" (لها ترجمة عربية بقلم عنايات عبد العزيز صدرت في سلسلة الألف كتاب الأولى)، وإلى جانب شخصيات أقاصيص هذه المجموعة وجوهها وبهيتها أحسست أن عليّ أن أتعرف على مدينة دبلن مثلما تعرفت على العاصمة تونس. وأعانني الكتاب فيما بعد على فهم روايتي جويس "صورة فنان شاب" (لها ترجمة عربية ممتازة بقلم ماهر البطوطي صدرت عن دار الآداب في بيروت) و"بوليسيز" (من ترجمة الدكتور طه محمود طه). واليوم أرى أن هذه المجموعة ما زالت هي المفتاح الأساسي لفهم عالم جويس الفلسفي والفني والأدبي وهو العالم الذي بلغ أبعد نقطة له في روايته الأخيرة "ماتم فنجان" (لها ترجمة عربية، لم ينشر منها بعد إلا شذرات، بقلم طه محمود طه).

سحرتني أغلب أقاصيص المجموعة، ولكن قصة بذاتها أفتعنتي ببقرية جويس بصورة مطلقة، وهي آخر قصة في المجموعة "الموتى". لقد عددها منذ ذلك الحين "الفنسن الذهبي" للأدب الحديث، قرأت الأقصوصة وأعدت قراءتها عدة مرات خلال أسابيع وكلما وصلت إلى نهايتها نسيت شمس الجنوب وشمرت بأن الثلج يهطل لا على أيرلندا وحدها وإنما على العالم كله. يتملكني إحساس بالإعجاب بهذه القصة في كل مرة أعيد قراءتها فيها. إنني أغمض عيني وأتصور نفسي واقفاً في الجليد وهو يتساقط ثقيلًا. وعلى غير مبدعة مني ثمة عاشق شاب يرتجف برداً وينشد أغنية حب أخيرة لمحبوبته التي تراقبه من وراء نافذة غرفتها.

وعندما قرأت سيرة جويس التي دونها الناقد رتشارد إلمان عرفت أن جويس قد استلهم هذه القصة من تجربة واقعية حدثت لزوجته نورا بارناكل. كان ذلك قبل أن تتعرف على جويس فوق أحد جسور دبلن. إن شاباً يدعى بودكين، كان يعاني من شلل الأطفال، قد وقع في حب نورا الجميلة على نحو جنوني. وعندما قررت أن تهاجر إلى دبلن، صمم عاشقها - في ليلة باردة غزيرة المطر - على أن يخرج في هذا الطقس السيئ لكي يعزف لها أنشودة حب تحت نافذتها. ووصلت نورا إلى دبلن حيث علمت أنه أسلم الروح متأثراً بنزلة برد أصابته في تلك الليلة. وقد ظل جويس يقلب هذه القصة الألهمة التي روتها له زوجته في نغمة أعواماً وأعواماً. وكان مقيماً في مدينة تريستا بإيطاليا عام ١٩٠٥ عندما تلقى خطاباً من شقيقه ستانيسلاوس يخبره بأنه حضر حفلة موسيقية في دبلن أنشد فيها المغني بلنكت جرين أغنية عنوانها "أنتم أيها الموتى". وتقول كلمات الأغنية :

من الحق، من الحق أننا ظلال باردة شاحبة  
والجميلات والشجمان الذين أحببناهم على الأرض قد  
رحلوا  
فميز أنهم حتى في الموت

## ما أعذب النفس الحسنى للحقول والزهور التى كنا نتجول بينها فى شبابنا.

وقد استحوذت هذه الأغنية على إعجاب جويس إلى الحد الذى جعله يحفظها عن ظهر قلب ليغنيها. ومن المحقق أنها ألهمته كتابة أقصوصة "الموتى" فى ١٩٠٧. وتصور الأقصوصة عاشقاً يقف تحت نافذة محبوبته وسط الثلج والمطر ثم يسلم الروح من جراء ذلك. ويورد مصباحى خاتمة القصة :

"سمع بعض طرقات خفيفة على زجاج النافذة والتفت إليها ولاحظ أن البرد يتساقط ثانية. أخذ يراقب البرد الفضى وهو يسقط مخفياً ضوء مصباح الطريق، وشعر بالنوم يثقل جفنيه. لقد حان الوقت لأن يبدأ رحلته إلى الغرب.

نعم إن الصحف على حق، فالبرد يغطى كل أيرلنده فهو يسقط على كل جزء من السهل الأوسط الزراعى وعلى التلال الجرداء وبحيرة "ألن" ومن أقصى الغرب يسقط برق وحشان فى أمواج مضيق "شنن". إنه يمسو كل الأرض المحيطة بالكثينة القائمة على التل حيث دفن "مايكل فيورى". إن هذا البرد يثقل كاهل الصلابان والشواهد التى تغطى القبور ويبلى حديد البوابة الخارجية ويكسو أطرافها المديبة. وأخذ يفرق تدريجياً فى غيبوبة روحية وهو ينصت إلى البرد وهو يتساقط بخفة فيغطي كل أجزاء الكون. إن هذا البرد يذكره بيوم القيامة الذى يقضى على الأحياء والموتى" (ترجمة عنانيات عبد العزيز)

ويعضى مصباحى قائلاً : بعد مجموعة "أناس من دبلن" قرأت "صورة فنان شاب" : تلك الرواية الساحرة التى رسم فيها جويس صورة مدمعة لطفولته ومراهقته ومطلع شبابه. سحرتنى شخصية بطله ستفن بيدالوس كما سبق أن سحرتنى شخصية ميرسو، بطل رواية كامو "الغريب"، أو شخصية أنطوان روكانتان، بطل رواية سارتر "الغثيان".

كنت أنوى أن أقرأ "يوليسيز" بمجرد فراغى من قراءة "صورة فنان شاب". ولكنى وجدت صعوبة فى فهمها لم يسبق لى أن وجدت فى أى كتاب آخر من قبل. شعرت وكأنى بإزاء قلعة حصينة محاطة بالألغاز والغموض، ومن ثم نحيته جانباً على أمل أن أعود إليها وقتاً ما فى المستقبل. وقد عدت إليها فعلاً عدة مرات ولكنى لم أنجح فى فضاء مغاليقها. ومنذ عشر سنوات مضت كنت فى باريس ، وفى إحدى مكتبات الحى اللاتينى عثرت على كتاب يشرح غوامض "يوليسيز" كان الروائى نابوكوف قد أوصى طلبته الجامعيين فى أمريكا بالرجوع إليه. ومكننى هذا الكتاب من فهم الرواية من مبتدأها إلى منتهاها. واليوم أشعر بنشوة كبرى عندما أخصص يوماً - أفضل أن يكون يوماً كاملاً - لقراءة تلك الفصول التى أوثرها بحبى، خاصة الأجزاء الأولى والأخيرة من الرواية. وفى كل مرة أصنع فيها ذلك أجد نفسى على استعداد لأن أكتب، مستعداً القوة مما قرأت كى أواجه متاعب الكتاب وصعوباتها.

ويختم مصباحى مقالته بقوله : أما عن رواية "ماتم فينيجان" فهذه مازالت، بالنسبة لى، قلعة عصية على الاختراق، وأحسبها ستظل كذلك إلى الأبد. وأقول : صدق. ومنذا الذى يستطيع أن يلوهمه؟

إرفنج هاو ناقداً أدبياً ومفكراً سياسياً :

إرفنج هاو (١٩٢٠-١٩٩٣) ناقد أدبى ومحلل سياسى أمريكى يهودى، من مثقفى نيويورك، ولد بها وشب. وكان اشتراكى النزعة، ترعرع خلال سنوات الكساد الاقتصادى والراييكالية السياسية. فى ١٩٤٠ تخرج فى كلية مدينة نيويورك وفيها بعد حاضره فى جامعة مدينة نيويورك وبرنستون وهارفرد وبرانديز، وغدا أستاذاً للأدب الإنجليزى بجامعة ستانفورد،

ورئيس تحرير مجلة "ديمنت" وأحد محرري مجلة "ذا نيو ريببليك". كتب (بالاشتراك مع لويس كوس) تاريخاً نقدياً للحزب الشيوعي الأمريكي، كما كتب عن الأدب المكتوب بلغة اليديش، وعن تروتسكي، وحرر كتاب "إديث وارثون : مجموعة من المقالات النقدية" (١٩٦٢). ومن كتبه الأخرى : السياسة والرواية (١٩٥٧) شروود أندرسن : سيرة نقدية (١٩٥١) ولیم فوكنر : دراسة نقدية (١٩٥٢) عمل ثابت (١٩٦٦) اضمحلال الجديد (١٩٧٠) عالم آباءنا (١٩٧٦) مثقفو نيويورك (١٩٦٨) هامش للأمل : سيرة ذاتية عقلية (١٩٨٢) كتابات مختارة ١٩٥٠-١٩٩٠ (١٩٩٠).

ولهاو - على قدر علمي - ثلاثة نصوص ترجمت إلى اللغة العربية هي :

- ولیم فوكنر، ترجمة سعد عبد العزيز، مراجعة عثمان نويه، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت.

- "ستندال: سياسة البقاء" في كتاب: ستندال: مجموعة من المقالات النقدية، تحرير فيكتور برومبير، ترجمة نجيب المانع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

- "الرواية السياسية" : في كتاب د. طه وادی: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

وهذان الفصلان الأخيران مأخوذان من كتاب هاو "السياسة والرواية".

ومن أهم الكتابات عنه (باللغة الإنجليزية).

- فصل (١٩٧١) للشاعر الناقد الاسترالي المولد كلايف جيمز أدرجه في كتابه "الناقد المتروبوليتاني" (الناشر : فيبر وفیبر، لندن).

- "إرفنج هاو في السبعين" بقلم هيلتون كرامر، مجلة "ذا نيو كرايتيون" أكتوبر ١٩٩٠.

- مراجعة، بلا توقيع، لكتاب هاو "السياسة والرواية" (وكذلك لكتاب جون ماندر "الكاتب والالتزام") تحت عنوان "السياسة أم الالتزام؟" في عدد الجمعة ١ سبتمبر ١٩٦١ من "ملحق التايمز الأدبي".

وثمة عنه (باللغة العربية) صفحات من كتاب فنسنت ب. ليتش : النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة د. محمد يحيى، مراجعة وتقديم د. ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠.

هذا الناقد هو موضوع مقالة في مجلة "ذا كنيون ريفيو" (شتاء ٢٠٠٤) عنوانها "عوالم إرفنج هاو" من قلم جون رودن الذي يعكف حالياً على وضع كتاب اختار له عنواناً مؤقتاً هو "احتفالات بإرفنج هاو وهجمات عليه". ومن أعماله المنشورة: لاينول ترلنج والنقاد (١٩٩٩) وطبعة جديدة من كتابه المسمى: جورج أورويل: سياسات الصحة الأدبي (٢٠٠٢).

يقول جون رودن : مع إعادة طبع كتاب هاو المسمى "عالم آباءنا" وصدر كتاب عنه، ينحو إلى نقده نقداً شديداً، من تأليف إدوارد ألكسندر (وهو من المحافظين الجدد) يلوح أن اللحظة مناسبة - وقد انقضى عقد على رحيله - لتقويم إنجاز هاو، وإضافته إلى التراث الأدبي / السياسي. فعند نقاده - اليمينيين منهم بخاصة - أنه كان يتشبث تشبثاً مستميتاً بوجه طوبوى، أو لعله (طوبى - ضد).

إن الفكرة الاشتراكية، في نظرم، قد لفظت آخر أنفاسها مع انهيار الاتحاد السوفيتي في ديسمبر ١٩٩١، قبل رحيل هاو بأقل من عامين، وكثير من المحافظين والمحافظةين الجدد كانوا ينظرون إلى سعى هاو العنيد إلى تحقيق رؤيته الاشتراكية على أنه حلم أحرق، في أحسن الأحوال.

أما أنصار هاو الراديكاليون والليبراليون اليساريون فيرون أن الانتصارات التي أحرزها الديمقراطيون الاجتماعيون الأوروبيون في أواخر تسعينيات القرن الماضي - ليونيل جوسبان في

فرنسا ، وتونى بلير فى بريطانيا، وجرهارد شرودر فى ألمانيا - تثبت أن هاو كان على صواب فى دعوته إلى "طريق ثالث" تدرجى يجمع بين الاشتراكية والليبرالية. وعندهم أن هذه الانتصارات، وإن لم تكن اشتراكية خالصة، انتصارات أحرزها ليبراليون يساريون ديمقراطيون، ومن ثم فهى تبرر انتظار هاو الطويل أن تنتصر الاشتراكية فى النهاية، بشكل أو بآخر.

فى رواية الأديب الإيطالى إيجنازيو سيلونى "خبز ونهيد" يتأمل البطل بييترو سينا : "ماعساه أن يحدث لو أن البشر ظلوا مخلصين للمثل العليا لشبابهم؟". وحين نرتد بأنظارنا إلى الوراء عبر ستين عاماً تقريباً من الالتزام السياسى الراديكالى فى قلب نضال شخصى من أجل بلوغ ما دعاه هاو "توازناً معنوياً"، فإن هاو كان خليفاً أن يجيب على سؤال سينا بقوله : "لقد كانت إجابتي هى حياتي". فقد ظل حتى النهاية مخلصاً لمثله العليا فى شبابه.

ومن للمؤثرات التى صاغت فكر هاو : انتماؤه إلى عائلة يهودية من نيويورك، شعبة من التروتسكيين، مثقفى نيويورك المرتبطون بمجلة "بارتزان رفيو" (أهم مجلة أدبية / ثقافية أمريكية فى عقود منتصف القرن العشرين)، كتاب مجلة "ديمنت" التى أصبح فيما بعد رئيساً لتحريرها، الدوائر الأدبية اليديشية، الحياة الأكاديمية الأدبية الأمريكية وعدة أقسام للغة الإنجليزية وآدابها بجامعةاتها، شبكات الاشتراكية فى إسرائيل.

لم يكتب هاو - بسبب انشغالاته السياسية - كثيراً من النقد الأدبى فى أواخر الستينيات وفى عقد السبعينيات ولكنه عاد فى السنوات العشر الأخيرة من حياته إلى الأدب وتركز اهتمامه الآن على القضايا التاريخية، وإن يكن بنبرة شخصية، بل نوستالجية تقريباً. حوى كتابه "عالم آبائنا" ذكرياته عن الحياة الأمريكية اليهودية لطفولته. وواصل فى كتابه عن "تروتسكى" وسيرته الذاتية "هامش للأمل" هذا الارتداد إلى الخلف. وفى أواخر حياته أخرج ثلاثة كتب : الجدة الأمريكية (١٩٨٦) وهو دراسة لطبيعة التراث الإمبرسونى (كان هاو فى مرحلته الاشتراكية المبكرة يغض من شأن إمبرسن باعتباره ممثلاً للنزعة الفردية الأمريكية غير المسئولة اجتماعياً). أما كتابه : كتابات مختارة (١٩٥٠-١٩٩٠) (١٩٩٠) فهجمع شمل كتاباته فى الصحف عبر أربعين عاماً منذ مطلع الخمسينيات. وكتاب الذى نشر بعد موته تحت عنوان "مفكرة ناقد" (١٩٩٤) يجمع شمل مقالاته عن القصة الأمريكية والأوروبية.

بدأت صحة هاو فى التدهور بعد ظهور كتاب "كتابات مختارة"، ودخل المستشفى عدة مرات فى مطلع التسعينيات. ومع ذلك ظل مثابراً على العمل، وكتب بعضاً من خير مقالاته - وخيرها قد ظهر فى مجلة "ذا نيو ريببليك". ومن ثم فقد كانت صدمة لقائه، وكثير من معارفه وزملائه، أن يسمعوا بإصابته بانفجار فى الشريان الأبهر (الأورطى) فى الخامس من مايو ١٩٩٣، وموته بعد ذلك بفترة قصيرة.

وبمقدور كتاب "مفكرة ناقد" اكتمل عمل هاو. لقد ألف واشترك فى تأليف ثمانية عشر كتاباً وحرر أربعة وعشرين كتاباً - من بينها خمسة كتب عن السياسة والتاريخ - وأربع سير نقدية، واشترك فى تحرير سبع مجموعات من الأدب المكتوب بلغة الحديث، وسيرة ذاتية عقلية. كان غزير الإنتاج نشطاً، ولكنه أيضاً مبتكر شق دروباً جديدة وهى، حقيقة، كثيرها ما تغيب عن بال كثيرين، بما فى ذلك معجبيه.

لقد كان (وهذه أمثلة لرهائته) أول من أرخ للحزب الشيوعى الأمريكى، وأول من كتب سيرة نقدية لشهود لتدوين يوليم فوكنر، وأول من ترجم (على مستوى جمهوريين) ضمانات من أدب الحديث، قصة وشعراً، إلى اللغة الإنجليزية، وأول من كتب تحليلاً منهجياً لنشأة مثقفى نيويورك، كما أخرج كتاباً (دخل قلمه لكبير المبيعات) عن التاريخ الثقافى الأمريكى اليهودى، وأسس فصلية راديكالية (مجلة "ديمنت") توشك الآن أن تدخل العقد السادس من عمرها. وخلال

ذلك كله لعب عدداً من الأدوار : هيومانى راديكالى، مؤرخ منخرط فى موضوعه، ناقد ملتزم، كاتب منشورات لا يحرف المجاملة، رئيس تحرير وكاتب مقالات، ليبرالى يسارى شاك، علمانى يهودى.

كانت حياة هاو هى ما دعاه "بحثاً عن أسلوب معنى" يكفل للاشتراكية الأمريكية "أسلوباً مشرفاً للبقاء فى زمن تشوش معنى". لقد احتفظ بهامش من الأمل وذلك بـ "التشبث بالرؤية الاشتراكية"، وغدا مع الزمن أخلاقيا وليس مجرد واعظ لقد تعلم أن يكون أكثر صبرا مدركاً - من خلال المنهج التدرجى الذى اصطنعه فى مراحلهِ الأخيرة - أن إخراج رؤيته الاشتراكية إلى حيز الوجود يقتضى عملا بطيئاً ثابتاً مطرداً.



# دوريات فرنسية



كاميليا صبحي

خصصت مجلة ماجازين لىتيرير Magazine littéraire عددها التذكاري الخامس لواحد من أعلام الفكر الفرنسي المعاصر هو كلود ليفي ستروس<sup>(١)</sup> Claude Lévi STRAUSS، استعرضت من خلاله مختلف جوانب شخصيته شديدة الثراء من خلال محاور ستة هي:-

- قرن كلود ليفي ستروس
- الباحث في علم الأعراف
- عاشق الفنون البدائية
- الحركة البنيوية
- دروس في البنيوية التطبيقية
- ستروس وأخلاقيات الطبيعة

وستروس ، بسنوات عمره الخمس والتسعين ، هو الوحيد الذي اجتاز السنوات الأولى للألفية الجديدة من بين كبار مفكري القرن العشرين. والمجلة التي تابعت أعماله منذ عام ١٩٦٧، تعتبره نواة البنيوية الفرنسية، ومكتشف معزوفة سحرية من الأساطير، ومفكرًا متأملًا صاحب بصيرة ثابتة رصدت مبكرًا التدهور البيئي. وهو فوق كل هذا كاتب أخلاقي.

هذا ما جاء في مقدمة العدد، فماذا يقول المفكر الكبير عن نفسه؟ يقول ستروس إنه ابن لوالدين فرنسيين، ولكن الصدفة وحدها هي التي جعلت مدينة بروكسل عاصمة بلجيكا تشهد مولده في الثامن والعشرين من نوفمبر عام ١٩٠٨. فوالده كان رسامًا متخصصًا في فن البورتريه، وكان مكلفًا في ذلك الحين برسم بعض الصور الشخصية في بروكسل قبل أشهر قليلة من ولادة كلود، فسافر إليها بصحبة زوجته التي وضعت مولودها في هذه المدينة لتغادرها الأسرة بعدها عائدة إلى باريس. لم يحب كلود الرياضيات منذ طفولته، وهذا ما دفعه باكراً إلى قراءة الأدب والفلسفة. حفظ "دون كيشوت" تقريباً عن ظهر قلب، وكان يردد مقاطع من الرواية لضيوف الأسرة. قرأ ماركس في سن السادسة عشرة، وانضم لاحقاً إلى جماعة الدراسات الاشتراكية، ثم رأس تحرير مجلة الطالب الاشتراكي الثورية المعادية للبلشفية. انخرط فترة في العمل السياسي ولكنه سرعان ما تراجع، وترك هذا المجال تماماً. في نهاية العشرينيات تعرف على سيمون دي بوفوار ومارلو بونتي

واجتازوا معا الدراسات التمهيدية لشهادة التبريز التي نالها ستروس عام ١٩٣١، وفي العام التالي أدى الخدمة العسكرية، وتزوج وعمل أستاذًا بمدرسة ثانوية. عام ١٩٣٤ رشحه أستاذه سولستان بوجليه Célestin Bouglé لتدريس علم الاجتماع في جامعة ساو باولو بالبرازيل وظل يعمل بها حتى عام ١٩٣٨، وفي هذه الأثناء قام ستروس بمهمة كلفه بها متحف الإنسان بالبرازيل لدراسة الهنود الكادوفيو Caduveo والهورورو Bororo فكانت بداية تدشين عمله الأنثروبولوجي. وتتابعت رحلاته الاستكشافية في البرازيل وأمريكا اللاتينية، إلى أن عاد إلى فرنسا عام ١٩٣٨. ورغم أنه كان ينتمي لعائلة يهودية فإنه لم يكن معارصًا للشعائر الدينية، ولم ينتبه قلق لكونه من أصل يهودي قبل أن يشهد ما فعلته النازية. ويقول ستروس إنه مدين بخلاصه من وطأة القوانين المعادية لليهود التي استنتها حكومة فيشي لمؤسسة روكفلر الأمريكية التي قامت بدعوة الشخصيات الأوربية البارزة المهتدة للمحاضرة في المدرسة العليا للدراسات الاجتماعية. وفي نيويورك، في عام ١٩٤١، انضم ستروس إلى كوكبة بارزة من العلماء من بينهم مارسيل دوشون Marcel Duchamp، وماكس أرنست Max Ernst، وأندريه ماسون André Masson، ورومان ياكوبسون Roman Jakobson، وأندريه بروتون André Breton، وفرانز بواس Franz Boas أستاذ الأنثروبولوجية الأمريكية. وحدث أن توفي بواس أمامه أثناء حديث مرح ضمهما على مائدة طعام، مما أصاب ستروس بصدمة، لوظل وفيًا لأستاذه، مدينًا دومًا لفكره. وقد شارك بفاعلية في المدرسة الحرة للدراسات العليا التي أسسها الفرنسيون في المنفى عام ١٩٤٢، وكان عضوًا في شبكة تضم كبار المفكرين والفنانين حينما بدأ مشوار الدراسات الأنثروبولوجية التي انطلق من خلالها مستقبله الجامعي حتى وصل إلى كرسيه في الكوليج دي فرانس وأسس معمل دراسات الأنثروبولوجية الاجتماعية.

وعن الفترة التي أمضاها ستروس في نيويورك، يحكى أنه حينما قدم إليها كانت لغته الإنجليزية ضعيفة ولكنه أصر على تأليف كتابه "الحياة الاجتماعية والأسرية للنمبيكوارا Nambikwara باللغة الإنجليزية، ومن خلال ممارسته الكتابة بالإنجليزية تعلم هذه اللغة. وقد ساعدته فترة إقامته في البرازيل، إضافة إلى عمله وبحته الدمو، على تدريس مادة علم الاجتماع المعاصر لأمريكا اللاتينية. ومن أجل هذا أيضًا كان يقضى يوميًا ساعات طويلة في مكتبة نيويورك العامة يطالع أعمال كبار علماء علم الأعراق الأمريكيين. وظل في هذه الأثناء على صلة بفرنسا من خلال الرسائل وعبر صوت المذيع إلى أن تحررت البلاد وسارع بالعودة التي تحققت بالفعل في شتاء عام ١٩٤٤. وكان في هذه الفترة ومنذ عام ١٩٤٢ تحديدًا، أي قبل العودة، قد شرع في دراسة موضوع البنى الأساسية للقرابة. في عام ١٩٤٥، عاد ستروس لأمريكا ملحقًا ثقافيًا بسفارة فرنسا بواشنطن. وفي العام نفسه، وبعد أن انفصل عن زوجته الأولى، ارتبط بزوجه الثانية ورزقا بولد أسمياه لوران. أما ابنه الثاني ماتيوف فقد رزق به عام ١٩٥٤ من زواج ثالث.

وفي عام ١٩٤٨، عين ستروس أستاذًا في المركز القومي للأبحاث الاجتماعية وبدأ التدريس بمعهد دراسات الأعراق، وصبر له في العام التالي، أي عام ١٩٤٩، كتابه "البنى الأساسية للقرابة" وهو في الوقت نفسه أطروحته الجامعية. وكان أول مقال نقدي يعرض للكتاب بقلم سيمون دي بوفوار، ونشر في مجلة ل تون مودرن Les temps modernes.

وفي عام ١٩٥٩، انتخب في الكوليج دي فرانس لكرسي الأنثروبولوجيا بعد محاولات سابقة لم يكتب لها النجاح. وفي الخامس من يناير عام ١٩٦٠، ألقى محاضرة الافتتاحية بها، وأسس معمل الأنثروبولوجيا الاجتماعية.

وعن روايته "مدارات حزينة" Triste tropique التي ألفها بناء على طلب من جان مالوري Jean Malauri، يقول ستروس إنه كان يشعر وهو يكتبها بعدم الارتياح، فقد كان هذا

بمثابة تحول عن العمل العلمي الأصلي الذي لابد أن يكرس له الوقت كله. لذلك لم يعد هذه التجربة من جديد، وإنما أصغر تباعاً سلسلة من الكتب، من بينها "الانثروبولوجيا البنائية"، و"الطوطمية اليوم"، و"الفكر البدائي" وغيرها. وفي عام ١٩٧٣، أصبح ستروس عضواً في الأكاديمية الفرنسية. وقبلها بعام، أستاذاً متفرغاً، ولكن الفارق كما يقول ستروس ضئيل، فحجم العمل لم يتأثر. وقد أسهمت أعماله بالفعل، كما يرى هو نفسه، في تحريك الأفكار بشأن الموضوعات التي تناولها.

وفي حديث شائق لستروس مع دومينيك أنطوان جريسوني Dominique-Antoine Grisoni، قام الفكر الكبير بتعريف بعض الكلمات والمفاهيم، نذكر من بينها: المكتبة: وحش، لم أعد أعرف ماذا أفعل بكتبي، بل لم أعد أعرف أى كتب لدى وأين هي. كانت مكتبتي رائحة حينما انتقلت إلى شقتي هذه قبل ٢٨ عاماً. كان العالم كله ممثلاً من خلالها على الحوائط، وكنت أرتب الأعمال تبعاً للمكان الذي يشغله الشعب المعنى على الخريطة. الكتابة: أكتب كي لا أصاب بالفجر. أحب الكتابة، ولكنني لست في حالة سعي دائم وراء الجملة الجميلة، مع علمي أن أفكاري لن تكون واضحة إلا إذا أوليت الشكل عناية. الموسوعية: أدين بها لأبي الذي حثني على المضي في جميع الاتجاهات واستكشافها، حتى إنه عند بلوغي سن المراهقة أحسست بأنني أحطتُ علماً بجميع ميادين النشاط العقلي. كنت آلف الموسيقى، وأرسم، وأكتب.. ولكن هذا عاقني فيما بعد، ولعله كان سبباً في عدم إقدامي على الكتابة إلا متأخراً، فقد كنت مشتتاً تماماً بين كل هذا. القديس: هو التفكير بصوت مرتفع أمام الناس. كانت محاضراتي لقاء منفرداً مع ذاتي، حتى إنني لم أكن أرى من أمامي.

المثقف: أيتعين على المثقف أن يكون له موقف من كبرى القضايا في العالم؟ هل هذه هي مهمته؟ أعتقد أنه لابد من تعديل هذه الفكرة وتحديدها بشكل أدق. فلو أن المثقف يطبق فكره على العالم وقضاياها فإنني أفهم في هذه الحالة أن يكون له موقف. ولكن إذا كان يطبق فكره على قضايا أخرى فلا أدري متى سيجد وقتاً للتفكير في قضايا العلم ومشكلاته بنفس القدر من العناية والتدقيق.

اللغة: إلهة لابد من أن نكرس لها طقوساً خاصة.

الكتاب: المادة الحيوية التي نتغذى عليها.

الفلسفة: تكويني. كان بداخلي فيلسوف لأن ما عدا الفلسفة كان ينفرنني. لم يكن لي اهتمام خاص بها، ولم أكن مؤهلاً لها بشكل خاص. ولكنني في البداية قمت بتدريسها، ثم أشرت عليها. ولأن ربما لأنني اكتسبت بعض الحكمة أقول إنه منذ اللحظة التي نبدأ فيها التفكير في العالم والظواهر فإننا نقرب من الفلسفة.. لم تعد المسألة بالنسبة لي الآن أنني مع الفلسفة أو ضدها، ولكنني أحاول أن أعرف نفسي وأتبين موقفها. هناك مفهومان للفلسفة: الأول هو مفهوم سارتر الذي يعتبر الفلسفة مجالاً خاصاً لا شأن له بالفكر العلمي. أما الثاني، وهو الذي يعنيني، تكون فيه الفلسفة جهداً من أجل الفهم والتفكير بصورة نقدية والبحث عن كل ما يدخل في إنتاج الفكر الإنساني في العلوم كما في الفنون. وأعتبر أن وجود فلسفة تطرح قضايا تتعلق برؤية العالم التي يولدها التقدم البيولوجي أو الفيزيائي هو أمر حتمي، بل مشروع.

البنائية: على النحو الذي تُفهم به.. هي صيحة باريسية مثل الصيحات التي تظهر كل خمسة أعوام، وقد اجتازت أحوالها الخمسة.

النظام: نادراً ما أتحدث عن "نظم" وأستخدم بالأحرى مصطلح "بنية". الفارق؟ البنية نظام يظل واحداً عبر التحولات.

العمل : وسيلة ليكون لك ضمير صالح.

وفي المحور الخاص بعلم الأعراق ، قدمت المجلة لسلسلة المقالات التي تغطي هذا الجزء من نشاط ستروس بالقول إنه حينما يتذكر الفترة التي عاشها في البرازيل ما بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٩ فإن أول ما يعاونه هو رائحة الكريوزوت<sup>(١)</sup> Créosote ، ذلك السائل الذي كان يضحخ به كوخه ليقيه من التعفن ودودة الخشب ، فمازالت هذه الرائحة عالقة بدفاتره التي كان يسجل فيها ملاحظاته . وهو لا ينسى أيضًا عملية الإبادة الجماعية التي قام بها الغريبيون ، والتي أمضى ستروس عمره في إدانة آثارها . ويرى أن هذه الحضارة التي اقترفت كل هذه الأثام تنقلب اليوم على نفسها .

في مقال لفرانسين ماليه Francine Mallet ، وتحت عنوان مستمد من عبارة قالها ستروس : "أحاول أن أفهم كيف يعمل عقل البشر" ، جاء أن الصدفة وحدها هي التي جعلت من أستاذ الفلسفة عالمًا في الأعراق ، حينما سافر تحديدًا إلى البرازيل عام ١٩٣٥ . فقد شده غموض حضارة الهنود الحمر ، وأراد أن يدرس آلية فكر هذه الشعوب التي يقال إنها بدائية . وفي محاضراته في الكوليج دي فرانس ، كانت له القدرة على تقديم المعلومة في صورة حكاية يعرض من خلالها أدق النتائج العلمية التي توصل إليها .

وبداية من روايته "مدارات حزينة" شرح ستروس للقارئ كيف يصبح المرء عالمًا في الأعراق ، وفسر - من بين أشياء أخرى- الأسباب التي دعت به إلى هذا . وفي "البُنى الأساسية للقرابة" لغت ستروس الانتباه إلى مفهوم البنية وتطورها . وبعد اهتمامه ببنى القرابة اهتمام بشيء أساسي في المجتمع . يقول مارلو بونتى Merleau-Ponty إن البنية بالنسبة لستروس هي "المادة التي يتم تنظيم تبادلها في قطاع من المجتمع أو في المجتمع بأسره . ولا تعد الوقائع الاجتماعية أشياء ، ولا أفكار ، ولكنها بُنى" .

ومن خلال كتاب "الفكر البدائي" La pensée sauvage ، يقول ستروس "لا يوجد شيء مجرد لدرجة تجعله بدائيًا ، وبقدر ما نفوس لنصل إلى الشروط الأساسية والمشاركة المتعلقة بممارسة أي فكر ، بقدر ما سوف يتخذ كل هذا شكل العلاقات المجردة" . ويؤكد ستروس على أهمية إدانة الأخطاء التي اقترفتها المجتمعات الغربية . ومن ناحية أخرى ، يخلص ستروس في كتابه "الطوطمية اليوم" إلى إزالة صفة التقديس عن الطوطمية . ويرى أن التقدم العلمي لن يتحقق إلا حينما ندرك أن الأشياء أشد تعقيدًا مما نعتقد . ويقول : "لا يمكن أن نرى أنفسنا في مجتمعات هي بالفعل شديدة الاختلاف عن مجتمعاتنا ، بعيدة كل البعد عنها ، وهنا تحديدًا مكنم الفائدة ، لا يمكن أن نتصرف وكأن المجتمعات كلها متشابهة على الرغم من كل تلك الفروق القائمة" .

وعن الفلسفة المعاصرة يقول ستروس إن لغتها الحالية عصية يشق عليه فهمها حتى إنه لم يعد يدرك معناها إلا بصعوبة بالغة كما هو حال أعماله بالنسبة لفئة ما من القراء . فكان هناك رغبة غامرة في أن تصبح هذه الكتابة شديدة الصعوبة نتيجة لانحراف حدث للذكاء . ويضيف أن "مفهوم الفهم ذاته يشهد حاليًا تحولًا عميقًا . فقديمًا كان مفهوم الفهم يعنى ضمناً وجود شفافية بين من يسمى للفهم ومادة القراءة ، بينما الآن نطلب من أعمال شديدة الصعوبة أن تسرى كالسحر في وعي القارئ . ولنقل إن هناك تيارًا ما أخذًا في الظهور من جديد في مجتمعاتنا وأصغر أئلى بعيد تمامًا عنه ، بل أشعر بالنفور منه" .

وتحت عنوان "طواطم وأقنعة" لماري موزيه Marie Mauzé - مديرة الأبحاث بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية ، وعضو معمل الانثروبولوجيا الاجتماعية ، والباحثة المتخصصة في مجال دراسة مجتمعات الهنود الحمر بشمال غرب أمريكا- جاء أنه خلال الفترة التي قضاهها ستروس في منفاه في نيويورك ، أخذ على عاتقه بقوة تقديم فن الهنود الحمر بأمريكا الشمالية

بأفئعتها وطواطمها. كان ستروس فى هذه الفترة على صلة بأنديره بروتون ، ومن خلال هذا اللقاء مع السريالية نشأ كتاب "طريق الأقنعة" La voie des masques. وترى الكاتبة أن هناك ضعفاً فى جميع أعمال ستروس تساؤلاً بشأن الفن. وقد لعب دوراً هاماً فى نهضة فنون حضارة الهنود الحمر، ونجح مع بعض الفنانين السرياليين مثل بروتون وماركس أرنسيت وبعض التشكيليّين الأمريكان مثل بارنت نيومن فى الإسهام بشكل قاطع فى "الترويج" لفن ساحل كندا الشمالى الغربى. وقد اهتم ستروس كثيراً بفنون كولومبيا البريطانية وظل يكتب عنها فى أكثر من عمل . ومما لا شك فيه أنه متفرد من بين علماء الأنثروبولوجيا فى معرفته الوثيقة بفنون هذه المنطقة.

لهذا كان المحور التالى الذى قدمت المجلة من خلاله وجهاً آخر من أوجه اهتمامات ستروس العديدة هو محور الفن البدائى. كان ستروس وراء فكرة إنشاء متحف يحمل هذا الاسم من المنتظر أن يفتتح خلال عام ٢٠٠٦. وحول هذا الموضوع كتبت كاترين كليمون Catherine Clément أن هذا المتحف الذى أثار جدلاً واسعاً تبناه جاك كيرشاش Jacques Kerchache ودعمه الرئيس الفرنسى جاك شيراك. ومع هذا لم يستقر بعد على اسمه، فهل سيكون متحفاً أنثروبولوجياً ، أى متحفاً جديداً للإنسان ؟ تنفى الكاتبة هذا، لأن المتحف لا يقف عند الحد العلمى للأمر، فهل معنى هذا أنه سيكون متحفاً فنياً ، أى مجرد قسم جديد لمتحف اللوفر؟ تنفى الكاتبة هذا أيضاً، لأن المقصود هو أن يقدم المتحف نوعاً آخر من المعرفة مازال العامة يجهلون الكثير عنه وعن الشعوب البدائية التى أفرزتها، وهذا تحديداً ما دافع عنه جاك كيرشاش باستماتة حتى وفاته فى معركته مع القائمين على متحف الإنسان. فهذه الفنون جديدة بأن ترى لأنها جميلة بذاتها ولذاتها، مثلها مثل الفنون التى أفرزتها الحضارة الغربية. لذلك استحققت شعوبها البدائية التى لا تعرف الكتابة أن يكون لها متحف خاص لفنونها. وهى الفكرة التى تحمس لها بشدة جاك شيراك عاشق هذه الفنون. وسوف يضم هذا المتحف مجموعة المقتنيات الموجودة فى متحف الإنسان إضافة إلى مجموعة متحف أفريقيا والمحيط، إلى جانب الكنوز التى تم الحصول عليها خلال الفترة الاستعمارية وما جمعه علماء الأعراق الفرنسيين ومقتنيات عديدة أخرى جاءت لتكمل هذا التراث الذى ستضمه قريباً جدران هذا المتحف ذو الطابع العالمى.

وتبرز ستيفان مارتن Stéphane Martin مديرة المتحف الجديد دور ليفى ستروس فى إقامته، مؤكدة أنه ساند هذه الفكرة بقوة ، لا سيما أنه كان يوماً نائباً لمدير متحف الإنسان. وتقول إن الفكرة نشأت فى نهاية عام ١٩٩٥ حينما طلب شيراك تخصيص مكان فى اللوفر للأعمال التى لم يكن مكرس لها. مكان به من قبل مثل فنون الشعوب البدائية، ولم تجد إدارة المتحف إلا مساحة ١٥٠٠ متر مربع يمكن أن تخصص لهذا الغرض، وهى مساحة وجدها الجميع غير كافية، لذلك كان لابد من إنشاء متحف جديد. وعليه ، تم تشكيل لجنة للتشاور برئاسة جاك فريدمان Jacques Frydmann الذى سارع بالكتابة إلى ستروس ليبادر بتأييد الفكرة بقوة. وكان لهذا الأمر تأثير قاطع على رأى العام لما لستروس من مكانة لديه ، حتى أطلق البعض على ما حدث "تأثير ليفى ستروس".

وتحت عنوان " دليل فى مسألة الآخر" كتب إيمانويل ديفو Emmanuel Desveaux أن المفهوم الذى سيتم من خلاله تنظيم الجزء المخصص لأمريكا فى المتحف الجديد يستلهم منهج ستروس ، وأنه يتيح اكتشاف دلالات غير مسبوقة من خلال دورات للتحويلات التشكيلية التى تشهد هذا الفن. وهو يرى أن تكوين هذا المتحف على أسس تختلف عن تلك التى قام عليها متحف الإنسان فرصة للعودة إلى فكر ستروس واستلهامه من خلال مستويين: الأول تقنى، يتعلق بالقسم المخصص لأمريكا فى المتحف؛ أما الثانى فأعم ، ويشمل ما يمكن أن نسميه فلسفة المشروع.

ففى كتابه عن علم الأساطير كشف ليفى ستروس عن وجود نظام أسطورى واسع النطاق لدى المجتمعات البدائية فى أمريكا، ووجد أن فكرة الاستعارة لا يمكن أن تفسر كيف أن حكاية "مخرب أعشاش الطيور" التى تنتظم حولها أساطير هنود البورورو بوسط البرازيل تكاد تتطابق فى سواحل شمال غرب كندا لاسمها مع التباعد الشديد للمسافات. فهذا التطابق المذهل لابد أنه نتاج لعبة تحولات منطقية تربط كل أسطورة محلية بالأساطير القريبة منها، بحيث تستطيع أن تجوب القارة بأكملها من بدايتها إلى نهايتها مكررة أوجه التناقض والتشابه. هذه التحولات أثرت على تكوين النواة التى تقع فى قلب فعل التنقل. والحقيقة أن ما قمه ليفى ستروس فى هذا المجال هام، فقد قدم منهجاً تأويلياً قوياً للأساطير، وتبين وحدة فكر العالم الجديد الذى اتضح من خلاله أن مفهوم التحول فى أمريكا لا ينطبق فقط على الأسطورة حيث حصرها ستروس ولكنه يمسرى أيضاً على جميع مستويات الحقيقة التى تصف عادات هذه السلالات فيما يؤكد سيادة التمثلات العقلية، بما فيها الطقوس والتنظيمات الاجتماعية، بل والثقافة المادية أيضاً.

وننتقل إلى محور البنيوية، ذلك التيار الذى تفجر فى الستينيات خلفاً للتيار الوجودى، وضم لكان وبارت وفوكو والتوسير وليفى ستروس، والذى لم ير فى نفسه أية علاقة تربطه بالأسماء السابقة، بل كان يشعر أنه أقرب إلى بانغينيمست Benveniste، ودوميريل Duméril، وياكوبسون. وفى حوار أجرته المجلة معه قبل سنوات، وتعيد نشره فى هذا العدد التذكارى المخصص له، سئل ستروس عما كان سيقتر فى بنى القرابة الأساسية إذا ما فرض التبادل الاقتصادى كشرط مسبق لوجود أى مجتمع أو عائلة بدلاً من حظر ارتباط المحارم على سبيل المثال. فأجاب أن طرح السؤال على هذا النحو مقلوب لأن الالتزامين متواكبان، فالتبادل بين البشر يندرج دائماً فى إطار سياق تبادلات أوسع نطاقاً بكثير، يكون للخدمات والممتلكات مكانة فيها: مثل الخدمات التى يتم تبادلها بمناسبة عقد صفقات الزواج، وخدمة النسيب المرتقب لأهل زوجته، أو حتى التزام أحد المجموعات بتقديم الغذاء لمجموعة أخرى، وهو التزام يدوم أكثر. ولكن السؤال على النحو الذى طرح به هو ما قد يحدث إذا حل التزام محل الآخر تماماً.

وعن سؤال بشأن الأسطورة التى يرى ستروس أنها قابلة لتحليل لا نهائى بما يتفق تماماً مع أطروحته التى قدمها فى كتاب "الفكر البدائى" *La Pensée sauvage* حيث رفض وجود قارق شكلى بين الخطاب والمادة التى يتناولها، يقول ستروس: "لابد أن نلاحظ أولاً أن الأسطورة ليس لها لغة خاصة بها، فلا يوجد حالة أولية لها، لأنها بمجرد أن تولد تصبح فى عهدة القرائ الشفاهى، وبالتالي تصلنا أساساً فى لغة أخرى. ومن هنا يمكننا القول إنه لا يوجد أسطورة أصلية، فكل نسخة من نسخ الأسطورة يعيد راويها إنتاجها، ويضفى عليها شيئاً من خياله. وبما أن مختلف هذه الإضافات تتآكل عند التقاء بعضها البعض فإن ما يبقى من الأسطورة هو الرمزية الداخلية التى تربط بين مختلف رواياتها، وهى تحديدًا التى استخدمها فى تحليلاتى. وكنت منذ ١٥ عاماً قد أوضحت أن جوهر الأسطورة لا يمكن فى الأسلوب أو التركيبات اللغوية التى تروى بها ولا فى طريقة سردها، ولكن فى القصة المروية نفسها. وكلما تقدم التحليل، كلما اتسع أفق الأسطورة، وكشف عن مدى تعقدها. ويظل كل تأويل يستدعى آخر فى سلسلة لا نهائية. ويتجنب التحليل البنىوى الوقوع فى هذه المارقة، وهو لا يرضى ببديلا عن أن يكون موضوع دراسة العلوم الإنسانية أى شئ بخلاف وهىها بذاتها. فنحن نسعى لإدراك أشياء أخرى تكمن خلف هذا الوعى وتكون ذات طبيعة فكرية. وتتيح البنىوية إدراك هذه الحقائق بصورة أساسية.

ويرى ستروس أن هناك سوء فهم أساسياً شهده الرأى العام بشأن البنىوية: "قالوا إن لجوهرنا المتكرر للثنائيات المتقابلة هو إما فانتازيا منطقية خاصة بنا، وإما نمط تفكير خاص بحضارتنا وأنه ليس من حقنا أن نمتهلك أشكالاً فكرية مختلفة. وعلى هذا أرد بأن مقابلات

ثنائية مثل السماء والأرض وقرباء الدم والتحالف بالزواج وغيرها، تقدمها الملاحظة الأنثروبولوجية في صورتها الخام، ولا يوجد ما هو أكثر شموماً وثراءً منها في الفكر الإنساني والمجتمعي الذي ندرسه. ومن ناحية أخرى، وبعيداً عن كونها مجرد بناء منطقي خاص بوضع حضارى ما، فإن أعمال علماء الأعصاب هي التي تدعونا إلى اعتبار العقل نفسه آلة ثنائية، على الأقل من خلال بعض أنماط نشاطه. ولا اعتقد أن عقل هؤلاء "البدايين" له تكوين يختلف عن عقولنا.

وكانت سيمون دى بوفوار قد اطلعت على كتاب ستروس "البنى الأساسية للقرابة" وتأثرت به أثناء تأليفها كتاب "الجنس الثاني"، فعرضت له عام ١٩٤٩ في مجلة لي تون سورن كما سبق أن نوهنا. استهلت دى بوفوار مقالها بتلك الكلمات: "منذ مدة طويلة وعلم الاجتماع الفرنسى يغط فى سبات عميق، لذلك لابد من تحية كتاب لىفى ستروس باعتباره حدثاً هاماً يمثل صحوه كبرى". ورأت دى بوفوار أن موضوع الكتاب شديد الإبهار والغربة فهو يتناول - من بين أشياء أخرى - مسألة تحريم ارتباط المحارم، وأهمية هذا الموضوع ترجع إلى المكانة المتفردة التي يشغلها من بين مجموع الوقائع البشرية التي تنقسم إلى فئتين: وقائع طبيعية ووقائع ثقافية، الأولى عالمية، والثانية تخضع لمعايير، بينما لا يخضع تحريم ارتباط المحارم لهذا التصنيف لأنه موجود فى جميع المجتمعات بلا استثناء، مع أنه قاعدة حاولت دائماً جميع التأويلات بمختلف صورها أن تخفى طبيعتها المزبوجة. وقد حاول بعض العلماء أن يتناولوا هذا القانون بمظهره الطبيعى والثقافى، ولكنهم لم يقيموا إلا علاقة ضمنية بين هذين المظهرين. رأى البعض أن هناك فائدة بيولوجية وراء الحظر الاجتماعى، ورأى البعض الآخر أنه شىء تفرضه الفطرة، بينما أعتبره آخرون - ومن بينهم دوركهام - أنه ظاهرة ثقافية. والتفسيرات الثلاثة تؤدى إلى اعتبارات مستحيلة ومتناقضة. وفى الحقيقة أنه إذا كان ثمة فائدة كبرى لتحريم ارتباط المحارم فهي تتمثل بلا شك فى كونه يمثل لحظة تحول البشرية من الطبيعة إلى الثقافة.

ويستهل جان بويون Jean Pouillon موضوعه بالحديث عن مقال لستروس عنوانه "التحليل البنوي فى اللسانيات والأنثروبولوجيا"، ويقول إن أكثر ما يلفت النظر فى هذا المقال هو الوضوح الذى صاغ به ستروس منذ البداية المبادئ الأساسية للبنوية. وقد استلهم ستروس أفكاره من محاضرات اللسانيات العامة لدى سوسير، ومن المنهج الفونولوجى الذى أسسه كل من تروبيتستوى Troubetstoy وياكوبسون Jacobson، والذي يقوم على دراسة البنى التحتية غير الواعية للتواهر عوضاً عن بنيتها الواعية. وقد طبق ستروس هذا المنهج نفسه على دراسته لنظم القرابة فأظهر تماثلها شكلياً مع النظم الفونولوجية. وجعل مهمة الأنثروبولوجية تتمثل فى البحث فى "البنى العقلية غير الواعية التى يمكن أن نتركها من خلال اللغة". ويقول بويون إن ستروس لم يضع الأنثروبولوجيا والتاريخ فى علاقة تقابلية وإنما اعتبر أن الباحثين يمكن أن يكون كل منهما خير عون للآخر، مبرراً بهذا الطبيعة التكاملية القائمة بينهما. وكان ستروس واعياً منذ البدايات بطبيعة علاقة التاريخ بدراسة علم الأعراق، وفى مقاله الصادر عام ١٩٤٩، أكد أن "التاريخ ينظم معطياته انطلاقاً من التعبير الواعى، أما الأنثروبولوجية فتنظم معطياتها انطلاقاً من الظروف غير الواعية فى المجتمع".

وكانت علاقة البنوية بالتاريخ هي تحديداً قضية جدلية بين سارتر وستروس. حول هذا الموضوع جاء فى مقال دومينيك أنطوان جريزونى Dominique Antoine Grisoni أن مشروع سارتر قام أساساً على الفصل بين التاريخى والبنوية، وإن كان ثمة فارق بينهما إلا إنهما مرتبطان، وانطلاقاً من هذه الحركة المزبوجة تم تخطى البنوية. ويمثل هذا الوضع ثراءً تصويرى، فالأنثروبولوجية ليست مجرد علم احصائى ونظم بشرية موجودة، ولكنها أيضاً علم ما هو متحرك، ومن هنا يمكن أن تصل إلى خلاصة كلية أو جزئية تعيد تكوين ديناميكية المجتمع فى صورتها

الأصلية مثلما تفعل الرؤية التاريخية. ولأن هذا العلم له أيضًا قيمة سياسية فالاختلاف والترابط بين التاريخ والبنية يعيد تشكيل فهم البراكسيس البشرى باعتباره تحولاً للعالم، وباعتباره اختصاراً وتحقيقاً للمشروعات التي جردها الإنسان لنفسه. وبهذا فإن أصل مشروع سارتر لتكوين الأنثروبولوجيا يعتبر البنيوية لحظة تحليلية للعملية الجدلية. وهذا ما يضلّي علي هذا المشروع معنى المنهج الخالص دون أن تكون له استقلالية خاصة، بما أنه لا يستطيع أن يتحدث عن الواقع باعتباره تاريخاً، أي باعتباره تحولاً يحدث. وما يقوله سارتر ليس بريئاً تماماً، بما أنه يضرب في الصميم بعض نظريات ستروس في كتاب الأنثروبولوجيا البنيوية، وهى النظرية التي تقول إن الأنثروبولوجيا والتاريخ متواكبان ومرتبطان ارتباطاً وثيقاً، كل منهما يمد ثغرات الآخر على قدم المساواة. بينما التاريخ هو المسيطر عند سارتر، فهو المادة الصلبة التي توحد النظم المعرفية الثابتة (مثل علم الاجتماع، والتحليل النفسى، والأنثروبولوجيا بشكل غير مباشر) وتظهرها من وضعيتها المؤسسة وتتيح لها الانضمام إلى السياق المركبى، خاصة أنها تدخل فى تأسيس أنثروبولوجيا ملموسة. وهذا يعنى أن وراء التاريخ يوجد الإنسان الفعلى الذى يتحرك ويحيى.

والخلاصة أن سارتر يرى إمكانية وجود تاريخ كامل، بينما يقول ستروس إن تاريخاً كلياً بحق من شأنه تحييد نفسه، بمعنى أن نتاجه سوف يعادل صفراً. ومن هنا يخلص إلى أن التاريخ غير مرتبط بالإنسان أو بأى شئ، تام، ولكن التاريخ يعتمد تماماً على منهجه. وقد أثبتت التجربة أن هذا المنهج لا غنى عنه لحصر عناصر أية بنية فى كليتها، سواء كانت بشرية أو غير بشرية.

وبعد تطبيقات بنيوية تناولت مختلف أنواع الفنون والآداب، جاء المحور الأخير ليهبرز أفكار ستروس الأخلاقية إزاء الطبيعة. وقد سعى ستروس منذ كتابه الأول، كما أكدنا من قبل، إلى إلقاء الضوء على فداحة الجرائم التي اقترفتها الغزاة فى القرن السادس عشر. وفى عام ١٩٧٧، وأمام لجنة تابعة للبرلمان الفرنسى المكلف بالتفكير فى حقوق الإنسان، تحدث ستروس عن "أفكاره بشأن الحرية" ونشر هذا النص فى "النظرة البعيدة" Le regard éloigné. ويعد هذا المقال أقوى ما كتب ستروس ناقداً إعلان حقوق الإنسان الصادر عام ١٧٨٩. فى هذا الكتاب الصادر عام ١٩٨٣، وضع ستروس - كما تقول كاترين كليمون Catherine Clément كاتبة المقال - نظرية للمسافة المناسبة التي يتعين وجودها بين البشر وبقية الكائنات الحية، وكذلك بين المجموعات البشرية بعضها بعضاً: "عدالة نسبية من ناحية، ومسافة مادية كافية من ناحية أخرى". حينما ألقى ستروس كلمته فى الينوسكو عام ١٩٧١، والتي نشرت فى الكتاب تحت عنوان "عرق وثقافة" أحدث "فضيحة حقيقية". فقد رفض ستروس تكرار الحديث التقليدى المناهض للعنصرية، وتصدى بشجاعة للأمر وأحدث ثورة علمية بفتحه حواراً بين علم الأعراق وعلم وراثية الشعوب. وكان الربط بين الأمرين بمثابة سكب الوقود فوق النار. ولكن الأمر بالنسبة له لم يكن كذلك، فمن وجهة نظره أن الوراثة ليست هى التي تحدد الثقافة، وهو منطق العنصرية الخالد، بل العكس تحديداً هو الصحيح. فهو يرى أن الأمر أبعد ما يكون عن التساؤل إذا كانت الثقافة تعتمد على العرق، فقد اكتشفنا أن العرق - أو ما يُعنى عادة بهذه الكلمة - هو مجرد وظيفة ضمن وظائف أخرى للثقافة. "ويرى ستروس أيضاً أن الشروط المطلوبة لممارسة التسامح المتبادل تكمن فى وجود "عدالة نسبية من ناحية، ومسافة مادية كافية من ناحية أخرى". وتوضح كاتبة المقال أن فكر ستروس بشأن العنصرية يمكن كله فى هذه العبارة التي تمثل العلاقة الضرورية بين الإنسان والطبيعة، فالقضاء على الغابات يمكن أن يجعل جماعة بشرية تغير من تراثها الوراثى دون أن تدرى، وعلاقة للمسافة أمر ضرورى بين الإنسان والإنسان.

ومن نفس المنطلق انتقد ستروس إعلان حقوق الإنسان، وأعرب عن أمله فى إعلان جديد لن يأخذ فيه الإنسان باعتباره كائناً أخلاقياً وإنما باعتباره كائناً حياً، مما سيضطر البشرية إلى



التفكير فى أن حقوق البيئة هى حق البيئة على الإنسان وليس حق الإنسان فى البيئة. بمعنى عدم التركيز على حماية الإنسان من أضرار البيئة وإنما فرض احترام التوازن بين كل ما هو حى من أشجار وحيوانات وغابات، واعتباره فرضاً مقدساً، فالإنسان هو العنصر المدمر للطبيعة فى أغلب الأحيان، وهو لا يقع عليه الضرر، بل هو من يسببه.

وتختتم المجلة هذا العدد القيم بمقال لستروس نشر عام ١٩٩١، تحت عنوان "درس الحكمة المستخلص من جنون البقر". يؤكد فيه أن زمن الأساطير بالنسبة للهنود الحمر أو لأى من الشعوب التى ظلت لغتها غير مكتوبة، هو الزمن الذى لم يكن فيه فارق حقيقى بين الإنسان والحيوان، بل كان بإمكانهما التواصل معاً. ومن الطبيعى أن قتل كائنات حية بهدف اتخاذها طعاماً مثل دأنثا للبشر سواء أكانوا مدركين لهذا أم لا مشكلة فلسفية حاولت جميع المجتمعات حلها، وجعل منها العهد القديم سبباً غير مباشر للسقوط والخطيئة، ففى جنة عدن كان آدم وحواء يتغذيان أساساً على الفاكهة والحبوب، ولم يصبح الإنسان أكلاً للحوم إلا فى عهد نوح. هذه القطيعة التى حدثت بين النوع البشرى وبقية الحيوانات دالة، فقد سبقت مباشرة تاريخ برج بابل، أى تاريخ انفصال البشر بعضهم عن بعض بعد أن كانت لهم لغة موحدة، وما استتبع هذا الوضع من عدم قدرة على التواصل. وانطلاقاً من هذا التواصل الذى كان بين الحيوان والإنسان، ترى بعض الشعوب البدائية أن أكل الإنسان للحيوان هو بمثابة أكل جنس نفسه. وفى تقديرهم أنه لا بد لكم الأشياء الحية الكلى الموجود فى كل لحظة فى العالم أن يكون متوازناً دائماً. ولابد للصيد أن يراعى هذا لأن ما يأخذه إنما يسحبه من رصيد حياته نفسها. فكانه وهو يأكل الحيوانات إنما يأكل ذاته، أى أنه يأكل ذاته بينما هو يعتقد أنه يأكل آخر. وهذا ما حدث بالنسبة لمرض جنون البقر. فحينما تغذى البقر على علف حيوانى مركب من بقاياها تحول على يد الإنسان لكائن يأكل ذاته وهو نمونج شهده التاريخ من قبل. فهناك نصوص تؤكد أنه خلال الحروب الدموية الدامية التى شهدتها فرنسا فى القرن السادس عشر، اضطر الباريسيون الجوع إلى التغذى على خبز مصنوع من دقيق مستعد من طحن عظام آدمية جلبت من المقابر، فتحولوا بهذا إلى آكلين لجنسهم. ويرى ستروس أنه فى ظل تصاعد حركة حماية الحيوانات والدفاع عنها، ومع التناقض المشهود فى استهلاك اللحوم وتزايد عدد النباتيين، سوف يأتى يوم تصبح فيه فكرة قتل الإنسان لكائنات حية وعرضها فى المحال بعد تمزيق لحومها إلى قطع مختلفة الأحجام أمراً يثير التقزز، يصيب الإنسان بمشاعر الغزع نفسها التى انتابت رحالة القرنين السادس والسابع عشر وهم يكتشفون آكلى لحوم البشر. ويؤكد ستروس أن أوجست كونت كان أكثر الفلاسفة وعياً بالأمم، وكان بعيد النظر فيما رأى سباقاً فى دراسة علاقة الإنسان بالحيوان وأولاه اهتماماً كبيراً. فالبحر يتسببون حالياً بالفعل فى انقراض الحيوانات سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، وربما أدى هذا إلى تراجع حاسم فى أكل اللحوم حتى تصبح هذه المسألة شيئاً نادراً لا تمارسه إلا فئة نادرة من البشر. ويخلص ستروس من خلال منطق جدير بالتأمل أن القطيعة مع عادات دامت عدة آلاف من السنين ربما تعيد التوازن إلى الطبيعة، فيعود معها التنوع، وربما كان هذا تحديداً هو الدرس المستفاد من البقر وجنونه.

الهوامش:

(١) "ستراوس" هو النطق الشائع لاسمه، بينما النطق الصحيح هو: ستروس.

(٢) سائل يتم تحضيره بتقطير الطوران.

# دوريات عربية



محمود نسيم

عن الجمعية المصرية للنقد الأدبي التي أسسها الدكتور عز الدين إسماعيل، صدر العدد الأول من مجلة "محاور" متضمنا عددا من المقالات والدراسات الهامة حول موضوع "النقد الثقافي" الذي اختارته المجلة ليكون محور عددها الافتتاحي، وفي تقديمه للعدد يذهب رئيس التحرير "الدكتور سيد إبراهيم" إلى أن هذا العدد الأول يأتي ليتناول جملة من الموضوعات التي تتصل بالنقد الثقافي، وقد أنتت الأبحاث والمحاضرات فيه على نحو ما تأتي فصول الكتاب الواحد، من جهة أنه روعي في ترتيبها أن يكون ما يأتي منها متقدما توطئة لما يليه من الأبحاث والمقالات. فالأبحاث الأولى تطرح المفاهيم والتصورات النظرية، بدءا من مناقشة كلمة الثقافة نفسها، حتى تنتهي بمجموعة الأبحاث التي هي في صميمها أعمال للتصورات النظرية. وقد جاء المقال الأخير منها - الذي يتضمن جملة من الملاحظات حول ما يأتي في الترجمات العربية للمصطلح الأجنبي - آخر ما يشتمل عليه العدد من أبحاث، حتى يكون كالتحقيب على ما سبقه من كتابات لا يخلو واحد منها من مصطلح مترجم.

وهكذا - تقدم الدراستان الأوليان تصورات أولية وتتبع تاريخيا لفكرة النقد الثقافي، فيبدأ مقال عز الدين إسماعيل بمقدمة يتتبع فيها فكرة "الثقافة" في كتاباتنا الأدبية خلال القرن الماضي، ثم ينتقل إلى الواقعيين على الشاطىء الآخر - بتعبيره - الذين سبقونا على هذا الطريق، فيقف عند الأنثروبولوجيين وبخاصة إدوارد تايلور الذي عرف الثقافة بأنها "الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والتقاليد وأى نوع آخر من القدرات والعادات التي اكتسبها المرء بوصفه عضوا في المجتمع". كذلك يتتبع عز الدين بعض المصادر الفكرية التي رفدت الدراسات الثقافية حتى وصلت إلى ما وصلت إليه في أواخر القرن العشرين؛ فقد ظهر في إنجلترا ما يسمى "المادية الثقافية"، وهو اتجاه في دراسة الأدب يؤكد التفاعل بين ألوان الإبداع الثقافي كالأدب، وسياقها التاريخي الذي يتضمن العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وقد صاغ المصطلح ريموند ويليامز وهو من أوائل من اشتغلوا في حقل النظرية الثقافية على المستويين النظرى والعملى. وقد أفاد في بناء نظريته من سوسير ومن مفهوم جرامشى للهيمنة ومن تعريف فوكو للقوة.

ثم تأتي دراسة صلاح قنصوه لتؤكد بعض ما قدمته الدراسة الأولى وتزيد بعضه الآخر إيضاحاً، في محاولة للتوغل في فهم طبيعة العلاقة بين النقد الثقافي وما عرف باتجاهات ما بعد الحداثة. يختار "قنصوه" علمين من العلوم المعاصرة هما علم النفس وعلم الاجتماع، ليرى ما دخلهما من تطورات ما بعد الحداثة. فقد تحول التصور القديم للنفس المبنى على الفكرة الديكارتية التي ترى النفس كياناً محدداً له استقلاله واكتفاؤه بذاته وأنه يقوم على التجانس داخلياً وعلى التميز عما عداه في الخارج إلى توجه إلى تفتيت هذه المركزية وطرح ما يسمى بالذات المنقسمة. هذا في مجال علم النفس، أما على مستوى علم الاجتماع، فقد ظهر كذلك ما يوازي هذه الأفكار، إذ صار ينظر إلى الثقافة على أنها خليط متباين وركام متناثر يقتدر على الشكل وإلى التجانس، وأن المعايير الاجتماعية تقوم على التضارب والتعدد. وهذا كله تأكيد لفكرة الاختلاف التي تقتضى التسامح وقبول الآخر على ما هو عليه. وعلى الرغم من ذلك فإن ما يظهر الآن في العالم كله مما يسمى بالأصولية يراه الكاتب على أنه من سمات ما بعد الحداثة.

كذلك يشترك مقال عصام بهي في بعض أفكار القائلين السابقين، فقد بدأه صاحبه بمقدمة تناول فيها كلمة "الثقافة" في صلتها بالمعنى الاشتقاقي في اللغة العربية والأبعاد التي تم تحميلها إياها من خلال أفكار الأنثروبولوجيين وضرورة النظر إلى الثقافات الإنسانية جميعاً على أنها صور تختلف كل منها عن الأخرى، لكن ليس لأى منها الحق في طرح فكرة عن أفضليتها على سائرها. ثم يتساءل عصام بهي عن موضع الأدب داخل الدراسات الثقافية، ويرى الإجابة في أن الأدب جزء من الثقافة، لكنه ليس جزءاً عادياً منها، بل يتميز عن سائرها بالشمول والجاذبية، فهو الجزء الذي يشتمل على الكل، ثم إن طبيعته في الأساس تصويرية، وهو يستعمل عناصر تتسم بالحيوية في هذا التصوير.

ويحاول السيد إبراهيم في بحثه عن التحليل النفسي والدراسات الثقافية الوقوف، على أفكار عالم التحليل النفسي الشهير جاك لاكان الذي كان لأفكاره دور محوري في النقد الثقافي ودراسات ما بعد الحداثة، ويتتبع الباحث دوره في إحياء النقد الفرويدى من جديد، وذلك من خلال أمثلة متباينة من تحليل الشعر العربى القديم والحديث، وينتهى إلى القول إن نظرية لاكان أفادت التفكيريين وغيرهم من أصحاب ما بعد البنيوية برؤيتها الذات على أنها بناء تصورى وليست شيئاً طبيعياً كما ذهب فرويد. وهى تبدو في الظاهر كياناً متوحداً متوائماً منتظماً حول مركز حاسم، على حين أنها أجزاء متفرقة وعناصر غير متشابهة يتم تأليفها معاً. ووظيفة المحلل النفسى الذى يجرى على منهج لاكان تفكيك الذات وإظهار التناقضات التى تنطوى عليها.

ويقدم السيد البحراوى عملاً تحليلياً لـ "قنديل أم هاشم" ليحيى حقى يرى فيه صاحب القنديل واحداً من هؤلاء الكتاب النادرين الذين قاموا بمحاولة فرض صورة الحياة المصرية وخصوصيتها على كتاباته، وذلك بالخروج على المعايير الفنية التى تقتضيهما كتابة الرواية والقصة القصيرة. وهو في ذلك يرد على بعض أولئك الرواد ممن هابوا على يحيى حقى وأخذوا يقلدون الشكل الأوروبى للرواية والقصة القصيرة، واهمين أنهم إذا عرضوا الحياة المصرية في تلك القوالب التى قلدها فقد حققوا بذلك الهوية المصرية.

وفى سياق فكرة المركز والهامش يأتى بحثاً نادر كاظم وماجدة سعيد. وهما باحثان يبنيان أفكارهما على أساس من أفكار فوكو وإدوارد سعيد ومن قبلهما نيتشه عن إرادة القوة، ويدوران في فلك أفكار ما بعد الكولونيالية، ويغيدان منها.

يبني نادر كاظم أطروحته على أن كل اكتشاف للآخر إنما يتم عبر توسط المتخيل والصور والتمثيلات التي تكونها الثقافة عن الآخر، فينتهي الأمر إلى أن تجد الذات الآخر كما كانت تريده أن يكون. وهو لذلك عرضة للتدمير والإبادة والتشريد والإقصاء والتهميش والاحتقار والسخرية، عادة، بحسب قوة الثقافة التي تريد أن تمد سلطانها إلى هذا الآخر. وفي جميع الأحوال نحن لا نعرف الآخر بصورة بريئة وشفافة ومباشرة؛ إذ بين ذات العارف وموضوع المعرفة يتوسط المتخيل الذي تحتزنه الذات عن الآخر. وكل جماعة - كما يقول الباحث - تشكل صورا وأحكاما عن الجماعات الأخرى ويتم ترسيخ هذه الصور والأحكام في الوعي أو اللاوعي الجماعي بمرور الزمن.

وقد قامت ماجدة سعيد بتحديد غرضها من البحث الذي قدمته في أمرين: التعريف بتوجه النقد النسوي، والإفادة من أفكار هذا التوجه للكشف عن صورة المرأة داخل كتابات الجاحظ وتقويض هذه الصورة نفسها. وقد خلصت الباحثة إلى أن الصورة المعروضة داخل كتابات الجاحظ للمرأة تكمن وراءها رؤية خاصة يتورط هو فيها بصورة أساسية، وهذه الصورة يمكن وصفها بأنها متحيزة ضد النساء. ومن مظاهر هذا التحيز إظهارهن ناقصات عاجزات عن البيان معتمدات على لغة الجسد ووظائفه في تكوينه الطبيعي، في مقابل إظهار الرجال موفوري القدرة العقلية والبيانية. وهذا ما تحاول الباحثة تقويضه من خلال كتابات الجاحظ نفسه ومن خلال كتابات أخرى.

وهكذا جاء العدد الأول بحثا متعمقا في محوره الهام "النقد الثقافي" على نحو يجعل من المجلة إضافة نوعية للدوريات العلمية المصرية.

وفي سياق آخر - يأتي العدد الأخير من مجلة "عالم الفكر" متنوعا في مادته متخذنا موضوعا رئيسا ليكون نقطة ارتكازه، وهو "قضايا أدبية"، وتبرر المجلة عبر كلمة رئيس تحريرها "بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي" اختيارها ذلك بأن الأدب مكون أساس للثقافة والفكر، ولذلك جاء المحور مشتملا على عدة موضوعات تتناول قضايا أساسية، فالدراسة الأولى في مفهومي القراءة والتأويل، وهي تمثل توقفا تحليليا في المفهومين بمنهج نقدي يركز على خصائص كل منهما، والمشارك بينهما. أما الدراسة الثانية فهي حول قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، موضحة فوضى النقد المعاصر في فلسفة التفكيك ومدى أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي. وتتطرق الدراسة الثالثة إلى الرواية العربية في تنوعها ووظائفها الغنية.

ويأتي البحث الرابع، ليعالج مسألة توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، وذلك بقدرة الشعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، وإضفاء الشاعر عليها بعدا يستجلى صورة العصر. ومن خلال ذلك، إدراك طبيعة العلاقة بين الشعر والتاريخ، فدراسة الوقائع التاريخية كثيرا ما تتضمن حضورا شعريا.

وفي الدراسة الخامسة من هذا المحور، يتناول الباحث موضوع عالمة الأدب من منظور معاصر، وفيها معالجة للخروج من إطار حدود الثقافة القومية إلى العالمية، ومن خلال المعالجة دراسة الاتجاهات في الأدب المقارن.

وبالإضافة إلى دراسات المحور يحتوي العدد على موضوعات مختلفة في المعرفة، وفي قضية اللسانيات الوظيفية في اللغة: معناها وأهميتها ودورها، إلى جانب قضايا أخرى تكمل الصورة التي ركزت عليها دراسات هذا المحور.

مجلة البلاغة المقارنة "ألف" التي يصدرها قسم الأدب الانجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، تختار لعددتها الأخير موضوعا لافتا: "حفرات الأدب: اقتفاء أثر القديم في الجديد"، وتنتشر في سياق ذلك غددا من الأبحاث الهامة، حيث يسعى "محمد بريري" في بحثه عن القضاء

بالقدر "بحث في التراسل بين القديم والجديد" إلى إمالة اللثام عن بعض النصوص التحتية التي تتضمنها نصوص شعرية حديثة حين تتطرق، في سباقات متباعدة، لموضوعات بعينها، مثل موضوع القدر، ومن جهة ثانية تتلمس الدراسة الطبيعية الاستمرارية لهذا الموضوع الذي تداوله الشعراء منذ الجاهلية حتى عصرنا الحديث. وقد انتهت الدراسة إلى أن الشعر الحديث تفاعل مع موضوع القدر بطريقتين مختلفتين. ففي الحقبة الرومانتيكية تغلب الطابع التأملى الوجودى، بينما أنزل شعراء الحداثة موضوع القدر من المستوى الميتافيزيقي إلى مستوى النظر في الممارسات الاجتماعية الدينية السائدة، معنيين عن موقف نقدي متمرد. أما الشاعر الجاهلي فقد سلم مع الشاعر الرومانتيكي بالحقبة الميتافيزيكية للقدر، لكنه تماس مع الشاعر الحديث حين أشار في تناوله للموضوع حسا واضحا بالمقاومة وعدم الاستسلام للأقدار، فكانه يؤمن بحتميتين لا حتمية واحدة؛ حتمية القدر وحتمية المقاومة.

وفي دراسته "التاريخ والشعر" يرى وليد بيطار أن التاريخ يتمحور حول البحث والتحليل، ومن ثم فهو يوضح ويصنف، أما الشعر فمهمته توصيف تلك الفوضى التي يحاول المؤرخون محوها. والكاتب هنا، في محاولته لإيضاح الفارق بين التاريخ والشعر، يسبر أغوار ذلك "التأثير التاريخي" في شعره؛ أى الدروس والرؤى المستقاة من العديد من المصادر المتنوعة مثل "أوتوسيكوجرافيا" لفرناندو بيسوا، و"النمر" لرملة، ولوحات جورجيو دى تشيريكو الميتافيزيكية، وقصيدة والاس ستيفنز "يوم صاف ولا ذكريات"، وقصيدة سويفت "مرثاة ساحرة". ويعتقد الكاتب أن اتخاذ موقف لا تاريخي قد يرسى مكانة الفنان في الزمن على نحو أبغ في تأثيره من مجرد محاولة واعية لأن يكون تاريخيا، كما يناقش المصادر البيروتية لاستلهاام مجموعته الجديدة، ليخلص في النهاية إلى أن المدينة ذاتها - تماما كشعره - تعرض بجلاء طبيعة التاريخ ذات الطابع المتلون المرائي.

وفي دراسته عن "الذاكرة واللامساواة والقوة: فلسطين وعالية حقوق الإنسان" يؤكد إدوارد سعيد على دور الذاكرة الجماعية في بقاء الفلسطينيين واستمرارهم كشعب على الرغم من توزيعهم في الشتات، وبطرح ضرورة الاعتراف بهم كشعب؛ حيث إن حقوق الإنسان تنطبق على البشر جميعا دون تمييز. وليس هناك استثناء دنيوى أو إلهي يمنح البعض حق قهر الآخرين متذرعين بأنهم كانوا ضحية. ويناهض سعيد الفكر المبتر والسطحي وراء صراع الحضارات، ويؤيد معرفة الآخر والاعتراف بالحق التاريخي للفلسطينيين في وطنهم. ويرى أن من الممكن أن يكون العلم والمعرفة وسطيّين في فهم المتهورين واحترامهم. وهو يدعو إلى استبدال المصالحة بالعداوة، انطلاقا من نموذج جنوب أفريقيا التي تجاوزت التمييز العنصري. فبالنسبة لسعيد لا يمكن حل الخلاف الفلسطيني - الإسرائيلي عسكريا، بل بالاعتراف الديمقراطي بالمساواة والتعايش الجمعي عوضا عن نفى الآخر. فالماضي الفلسطيني لا يمكن محوه ولا يصح تجاهله عند البحث عن سلام حقيقي.

تمثل مقالة حفريات أدبية في شعر محمود درويش لـ محمد عجينة حفرا استبطانيا في قصيدة "الهدهد" لمحمود درويش - ضمن بحث في علاقة الأساطير بالثقافة عامة وبالأدب والشعر خاصة - انطلاقا من الهدد كرمز أسطوري يتجانب النص في اتجاهين اثنين: أ- اتجاه جدولي، يصل القصيدة - عبر الزمن - بعالم الكون وعالم المنام والشعر في لغة الملح والإشارة ب- اتجاه أفقى قصصى، يجعل من القصيدة - عبر رحلات نموذجية سابقة ومن خلال نصوص حاضرة غائبة للجاحظ وابن سينا، والسهرونى، والحلاج، وأرستوفان، وفريد الدين العطار، وغيرهم - رحلة في أعماق الذات اللدنية، وفي أعماق الذات الجماعية ذاكرة وتاريخا. تجمع قصيدة درويش بين

"الشعر" و"النثر" والمسرحية والملحمة، كما أنها أسطورة أدبية تقص علينا قصة بحث عن زمن هو زمن البدايات والطفولة.

وفي سياق آخر، تقدم مقالة "ذاكرة الأدب في ذاكرة الجسد" لفريال جهورى غزول الرواية الأولى للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد ١٩٩٣ التي عرفت عربيا بالرواية النسائية الأولى في الجزائر المكتوبة بالعربية ونالت جائزة نجيب محفوظ عام ١٩٩٨ ؛ وقد لاقت هذه الرواية إقبالا جماهيريا بينما كان تلقيها عند النقاد متباينا بين إعجاب وانصراف وتجريح. وتناقش المقالة آراء النقاد حولها وترد على الاتهامات الجارحة حولها. ثم تنتقل في جزئها الثاني إلى تحليل مستويات الرواية مقدمة رؤية تأويلية لها. فهناك ثلاثة مستويات يمكن قراءة العمل انطلاقا منها، ففيها أولا حكاية حب بين خالد الرسام وبطلة الرواية ذات الاسم المزدوج حياة/أحلام. وهناك ثانيا الوطن المفقود الذي يستدعيه خالد وهو في منفاه الباريسي. وهناك ثالثا حكاية الحكاية في الرواية والتساؤل عن ماهية القص وما هي دوافع الأديب لاختيار الرواية نمطا لليوح وما الفرق في التعبير بين الصورة والكلمة. وتكتفى المقالة أثر القديم في الجديد عبر حضور الأب في وعى ابنته ورفاقه بعد استشهادها، وعبر التناص مع الأب الروحي لأحلام مستغانمي، مالك حداد الروائي الجزائري الفرانكفوني وعبر استدعاء نضال الثوار الجزائريين في حاضر الجزائر الموجه.

# ثلاث رسائل



ماهر شفيق فريد

ترجمة إنجليزية لرواية من تأليف إميل حبيبي<sup>(١)</sup>

إميل حبيبي - إلى جانب غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا - علامة باقية في تاريخ الرواية الفلسطينية. فأعماله تصور أوضاع الفلسطينيين الذين يعيشون في دولة إسرائيل، وتمزج بين الملهاة والمأساة، الحقائق والفانتازيا، لكي تبرز التناقضات الأليمة لحياة عرب فلسطين في ظل الحصار المضروب عليهم. وهذه الأعمال (التي قارنها أحد نقاده - روجر هاردي - بأعمال فولتير وسويفت) بمثابة أمواج ساخرة عن الحياة تحت نير الاحتلال.

وقد كانت أنشطة حبيبي وكتابات مثار جدل طويل، خاصة حين قبل جائزة أدبية من الدولة العبرية (وإن يكن قد تبرع بقيمتها المادية لمعالجة جرحى الانتفاضة). وكان ذا وضع فريد (يمييزه عن سائر الكتاب الفلسطينيين الذين يعيشون خارج فلسطين) باعتباره فلسطينياً يعيش في إسرائيل، وعضواً في الكنيست وفي حزب راكاح الشيوعي الإسرائيلي، وصحفيًا يحرر جريدة "الاتحاد".

وأهم أعمال حبيبي هي: سداسية الأيام الستة (١٩٦٩) الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (١٩٧٤) لكع ابن لكع (١٩٨٠) إخطية (١٩٨٥) سرايا بنت الغول (١٩٩١). ومن أهم الدراسات النقدية عنه :

- د. عز الدين إسماعيل، "سداسية الأيام الستة" في : روح العصر : دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، أكتوبر ١٩٧٢.
  - د. سامية محرز، المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي (بالإنجليزية مع ملخص عربي)، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد الرابع، ربيع ١٩٨٤.
  - إلياس خوري، ستائر الجليل، مجلة الكرمل، العدد ٤١/٤٠ (١٩٩١).
  - فاروق عبد القادر، من أوراق الرقص والقبول : وجوه وأعمال، دار شرقيات ١٩٩٣.
  - فيصل دراج، إميل حبيبي : تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية، مجلة الكرمل، العدد ٥٢، صيف ١٩٩٧.
  - عبد الرازق عيد، دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية، مجلة الكرمل، العدد ٥٩، ربيع ١٩٩٩.
- هذا الروائي كان موضوع رسالة دكتوراه عنوانها "ترجمة مشروحة ومهمشة لرواية إميل

حبيبي "سرايا بنت الفول".

تتألف الرسالة - وهي تقع في ٤٤٦ صفحة - من ترجمة إنجليزية لرواية إميل حبيبي (١٩٩٦-١٩٩١) "سرايا بنت الفول" (١٩٩١) مع هوامش وشروح ودراسة تمهيدية وتعريف بمنهج المترجم واستراتيجياته. وتناقش الدراسة قضايا التكافؤ بين اللغة المنبع واللغة المستهدفة، والمشكلات التي واجهها المترجم، وقضايا التماسك/ الاتساق في اللغة العربية، ومحاولة لتقويم مدى جودة الترجمة.

وتتألف الرسالة من سبعة فصول، فضلاً عن مقدمة، وخاتمة، وترجمة الرواية. ففي الفصل الأول ("مقدمة") يحدد الباحث الغرض من دراسته ودلالاتها، ومبرر اختياره رواية حبيبي للترجمة.

والفصل الثاني ("مراجعة للكتابات السابقة") يناقش موضوع الترجمة الأدبية في إطار موضوع الترجمة بعامة، والتكافؤ، واستراتيجيات الترجمة وإجراءاتها.

والفصل الثالث ("المنهج") يصف النموذج الذي اصطنعه الباحث، والتكافؤ على مستوى الكلمة المفردة، والتماسك والاتساق، والإجراءات المستخدمة.

أما الفصل الرابع ("شروح") فيناقش موضوع الرواية وأسلوبها، ومشكلات الفجوات اللفظية، ومشكلات ترجمة الكلمات والتعبيرات، والألفاظ العامية، والمفردات ذات الخصوصية الثقافية، وأسماء النباتات والحيوانات، والاقتباسات اللفظية من مصادر أخرى، ومشكلات نقل الجمل الإسمية والجمل الفعلية والتعبيرات الاصطلاحية والمجازات والأمثال والتلاعب اللفظي والكليشيهات والتعبيرات الفولكلورية.

والفصل الخامس ("التمسك والاتساق في اللغة العربية كما يتمثلان في رواية "سرايا بنت الفول") يناقش مفهوم التماسك النحوي، وأنواع الربط، وظروف الزمان والمكان، والأبنية التوازنية، وحذف الفاعل والمبتدأ، والإبدال، والتكرار، والتضاد.

والفصل السادس ("مشكلات الترجمة في رواية "سرايا بنت الفول") يقدم ملاحظات عامة على الترجمة ومشكلاتها في خطوطها العريضة، وبعض الاستراتيجيات التي تذكروها منى بيكر، والمشكلات ذات الطبيعة الثقافية، وأساليب النقل والتغريب، والمقاربة الثقافية، والتعامل مع الأمثال والأقوال المأثورة، وقضية الترجمة الحرفية والترجمة الشارحة، والتأثيرات الصوتية - الجمالية، والأزمنة.

والفصل السابع ("خاتمة") يلخص نتائج الفصول السابقة، وينتهي بملاحظات ختامية وعدد من التوصيات.

والرسالة مذيلة بثلاثة ملاحق :

الأول - ترجمة كاملة للرواية.

الثاني - تعريف بالنوع الأدبي للنص، والفترة التي أنتج فيها، والمكان والمؤلف، والراوي ومكونات النص : النصية العقلية، والتفاصيل، ووظائف الجمل، وأشكال المجاز.

الثالث - قائمة بالكلمات والتعبيرات المأخوذة من اللهجة الفلسطينية المحلية.

وتنتهي الرسالة بقائمة بالمراجع ما بين كتب ونبويات. وتتم الرسالة على جهد كبير من جانب الباحث، واستفادة من مباحث الترجمة وعلم اللغويات وعلم الأسلوب، مع ملاحظات نقدية.

كما أن ترجمة الرواية المختارة عمل جدير بالحمد لما لها من قيمة فنية باطنة ودلالات سياسية ومعنوية ونفسية وأخلاقية.



ويؤخذ على الرسالة :

أ) بعض هفوات لغوية.

ب) أنها لا تذكر في القسم الببليوجرافي الترجمات الإنجليزية السابقة لأعمال حبيبي ومن أهمها ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي وتريفور لي جاسيك لرواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، وترجمة ثلاثة نصوص من "سداسية الأيام السقة" هي: "وأخيراً نور اللوز" (ترجمة شفيق مقل) و"الخرزة الزرقاء وعودة جيينة" (ترجمة د. محمد شاهين) و"أم الروباييكيا" (ترجمة روجر آلن وكستوفر تنجلي).

ج) يخطئ الباحث رسم اسم بطل رواية أوسكار وايلد المعروفة "صورة دوريان جراي" (١٨٩١) فيسميه "دريان جراي".

د) ينسب إلى البطل أخيل أنه كان يستمد قوته من التصاقه بالأرض وهذا خلط بين أخيل الذي كانت نقطة ضعفه تكمن في كعبه، وأنتيوس العملاق الذي كان يستمد قوته من التصاق قدميه بالترية (الأرض الأم).

وقد أفاد الباحث من نظريات الترجمة عبر العصور عند درايدن وإزرا باوند وفالتر بنيامين ولورنس فينوتى ورومان ياكوبسن وجورج ستاينر ومنى بيكر وغيرهم.

ويُحسب للباحث إبرازه الخصائص الأسلوبية لإميل حبيبي، وعنصر التورية الساخرة و IRONY في عمله، وأثر طه حسين ومصطفى صادق الرافعي في لغته من حيث الموسيقى اللفظية والتكرار، ودقة ترجمته لأسماء النباتات والحيوانات، ونصه على اقتباسات حبيبي - في معجمه اللفظي - من لغات أجنبية كالتركية والإنجليزية والفرنسية والعبرية والإيطالية، والماعاةة إلى الكتاب المقدس (بمعنيده : القديم والجديد) والقرآن الكريم، والتراث العربي الكلاسيكي شعراً ونثراً (شعر المتنبي والبحترى، إلخ...).

طرائق السرد عند جون فاولز ونجيب محفوظ<sup>(٧)</sup>

جون روبرت فاولز (المولود في ١٩٢٦) روائي بريطاني معاصر، تلقى تعليمه في مدرسة بدفورد وكلية نيوكوليدج بجامعة أكسفورد حيث درس اللغة الفرنسية وآدابها. اشتغل مدرساً قبل أن يتفرغ للكتابة. كانت روايته الأولى "جامع الفراشات" (١٩٦٣) - وهي عمل يعتمد على الإشارة سيكولوجياً - مؤلفة إلى حد كبير من سرد مقتضب بضمير المتكلم لوظف كتابي مكبوت يهوى جمع الفراشات ويبدد ثروة كسبها من مباريات كرة القدم في اختطاف طالبة بكلية الفنون تدعى ميراندا. وتنتهي الرواية بموتها وخطبته لكى يقتنص فتاة أخرى ويضيف بذلك "عينة" جديدة من "الفراشات" إلى مجموعته. من أعماله الأخرى : "المجوسى" (١٩٦٦) وقد تحولت إلى فيلم مثله أنتونى كوين "البرج الأبوسى" (١٩٧٤) "دانيل مارتن" (١٩٧٧) Mantissa (١٩٨٢)، وهي كلمة لاتينية معناها : "عمل ثانوى".

أشهر رواياته هي "امرأة الضابط الفرنسى" (١٩٦٩) وهي رواية شبه تاريخية، مسرحها إلى حد كبير لأم رجيس في بريطانيا في عام ١٨٦٧، وبطلها تشارلز سيمثسن عالم هاو لحياة الإنسان في الأزمنة القديمة غنى، وخطيب فتاة من الطراز التقليدى تدعى إرنستينا فريمان، يقع تحت سحر فتاة غريبة الأطوار، حسية، "ساقطة" فيما يبدو، تدعى سارة ودرف، تعمل وصيفة لدى سيدة. والراى السائد هو أن سارة قد هجرها عشيقها الفرنسى المشار إليه فى عنوان الرواية. وتؤدى ملاحقة تشارلز لها إلى فسح خطبته، ولكن سارة تروغ منه، وعندما يعثر عليها مرة أخرى (تحت حماية الشاعر والمصور الفيكترى دانتي جابريل روزتى، وهو شخصية حقيقية فى تاريخ الأدب الإنجليزى) تكون قد غدت "امرأة جديدة". وتتم الرواية بتقحم المؤلف عليها من خلال تعليقاته، وإدخاله ثلاث نهايات بديلة للرواية (كتب هارولد بنتر سيناريو الفيلم المأخوذ عن الرواية فترجم

هذه النهايات المختلفة عن طريق تقديم حدث مزدوج : فيلم داخل فيلم) (انظر "رفيق أكسفورد إلى الأدب الإنجليزي، تحرير مرجريت درابل، مطبعة جامعة أكسفورد، طبعة جديدة ١٩٨٧، ص ٣٦٤-٣٦٥).

في هذه الرواية يستخدم فاويز أسلوب المحاكاة الساخرة، ويجمع بين ليبرالية القرن التاسع عشر ووجودية القرن العشرين (كان فاويز متأثراً يسارتر وكامو)، ويتم على معرفة عميقة بتفاصيل الحياة في العصر الفيكتوري وآدابه وأزيائه وأنماط عيشه. فهو على حد قول ديفيد لودج في كتابه (فن الرواية) "روائي من القرن العشرين يكتب رواية من روايات القرن التاسع عشر".

وقد ترجم الكثير من أعمال فاويز إلى اللغة العربية. ونذكر من هذه الترجمات :

- جامع الفراشات، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال، سلسلة روايات الهلال، أغسطس ١٩٩٢.

- الساحر، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال، سلسلة روايات الهلال، يوليو ١٩٩٤.

- امرأة الضابط الفرنسي، ترجمة محمد الحديدي، نشرت أجزاء منها منجمة في مجلة "الجديد" في سبعينيات القرن المنقضى.

ومن مقالاته المترجمة : "ملاحظات حول رواية لم تنته بعد" في كتاب : الرواية اليوم، إعداد وتقديم مالكولم برادبري، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

ومن أبرز من قدموه إلى القارئ العربي الروائي الناقد المترجم محمد الحديدي صاحب مقالة "نموذج للرواية التاريخية المعاصرة: عشيق الضابط الفرنسي لجون فاويز" في مجلة "الآداب" (بيروت) إبريل ١٩٧٢. وأعيد طبعها في كتاب الحديدي: "نماذج من الرواية العالمية"، كتاب الهلال، أغسطس ١٩٧٥ (يترجم الحديدي عنوان الرواية ترجمة شارحة بحيث يعني: "المرأة التي عرفت بعلاقتها برجل فرنسي يعمل ضابطاً أول بإحدى السفن التجارية").

هذه نبذة عن جون فاويز الذي يظهر مع روائينا نجيب محفوظ في رسالة دكتوراه عنوانها "مداخل سردية إلى الرواية العربية والإنجليزية في روايات مختارة لجون فاويز ونجيب محفوظ".

وتندرج هذه الرسالة في باب "نظرية السرد" مع تطبيقها على أربعة نماذج روائية، اثنان منها من الأدب الإنجليزي والاثنان الآخران من الأدب العربي، وهذه النماذج هي "جامع الفراشات" (١٩٦٣) و"امرأة الضابط الفرنسي" (١٩٦٩) لجون فاويز و"ثرثرة فوق النيل" (١٩٦٦) و"يوم قتل الزعيم" (١٩٨٥) لنجيب محفوظ وترمي الرسالة - في بعدها التطبيقي - إلى الإبانة عن مدى قدرة المداخل السردية على الإحياء بمزيد من التفسيرات والكشف عن معانٍ أعمق في الأعمال المنقودة. فهذه المداخل تهيئ للباحث أدوات تحليل النصوص الأدبية على نحو منضبط دقيق. وتتألف الرسالة من مقدمة، فأربعة فصول، فخاتمة، فبيلوجرافيا.

تتبع المقدمة تاريخ ظهور نظرية السرد وأساسها البنوي، وتوضح أهم القضايا التي يدرسها الباحثون في هذا المجال فضلاً عن أهم الشخصيات التي أسهمت في إرساء دعائم النظرية. كذلك تتناول المقدمة، بإيجاز، حياة محفوظ وفاويز وأعمالهما، مع بيان المؤثرات الأدبية والفلسفية في فكرهما وفنهما.

والفصل الأول ("مداخل سردية إلى نظرية الشخصية") فحص لنظريات اثنين من الباحثين - سيمور تشاتمان وشلوميث ريمون - كينان - في الشخصية من وجهة نظر السرد. كذلك يكشف الفصل عن نقاط الضعف في نظريات الشخصية السابقة، ويقدم مقترحات لتحليل الشخصيات في النصوص الأدبية على نحو أكثر دقة.

والفصل الثاني ("قضية الزمن المعقدة: التفاوت بين زمن القصة وزمن الخطاب") يشرح الفرق بين هذين النوعين من الزمن، ويبرز ثلاث قضايا أساسية جديرة بالدراسة في هذا السياق:

تحليل الزمن، وأزمة السرد، وأنماط السرد.

والفصل الثالث ("عملية النقل في السرد") دراسة للمكونات الرئيسية الداخلة في عملية نقل السرد مع إبراز أنوار وأنماط ووظائف أهم مكونين لهذه العملية: الراوى، والروى له. أما الفصل الرابع ("الصوت والتبشير ومستويات السرد") فيفرق بين الشخص الذى يتكلم (الراوى) والذى يرى (محدد الثورة). كذلك يعرض الفصل الوظائف المختلفة للراوى فى النص، والأنماط المختلفة لمحددى الثورة، مع فحص لطرائق السرد داخل السرد باعتبارها تقدم مزيداً من مستويات المعنى.

وتبين الخاتمة إلى أى مدى يمكن للروايات الأربع المختارة هنا أن تُدرس على ضوء مناهج نظرية السرد.

وتمتاز الرسالة بحسن الإفادة من كتابات مُنظري السرد المحدثين مثل جيرار جينيت، ودوريت كون، وشلوميث ريمون-كينان، ومايك بال، وماثيو جان، وجيرالد برنس، وسوزان لانسر، ووين بوث، وسيمور تشاتمان وغيرهم. كما جمعت الرسالة بين التنظير والتطبيق على نحو متوازن.

وقد كان الجمع بين فاوولز ومحفوظ - على ما بينهما من اختلافات مهمة - فكرة موفقة حيث إنهما يشتركان فى أمور: الحبس الحاد بالماضى، واقعية القَص، براعة التقنية، الرسم الدقيق للشخصيات والأماكن والأجواء، وفاوولز - كما هو معلوم - كاتب مقدمة الترجمة الإنجليزية لرواية محفوظ "ميرامار".

ويُحسب للرسالة أنها أبرزت المؤثرات الأدبية والفلسفية فى كلا الكاتبين، وأفادت من أعمال فاوولز غير القصصية (نقد، سيرة ذاتية، تأملات فلسفية، أدب رحلات، إلخ...) كما تتمثل فى كتابين له هما : Aristos (وهى كلمة يونانية معناها: "الأفضل فى موقف بعينه") و Wormholes "نخروپ الدودة".

ويؤخذ على الرسالة عدد من الهفوات الطباعية واللغوية، وتذكر الباحثة أن محفوظ هو "أول من أدخل شخصية البطل المغترب فى الأدب العربى" (ص ٣٠)، وهذا تعميم خاطئ فالغربة موجودة فى الأدب العربى منذ شعر الصعاليك على الأقل، وفى أعمال أبى حيان التوحيدى نثراً، وبعض قصائد المتنبى والمعرى شعراً. وفى مجال الرواية سبق محفوظ إلى تصوير البطل المغترب: إبراهيم عبد القادر المازنى فى روايته "إبراهيم الكاتب" (١٩٣١).

وتنتهى الرسالة ببيولوجرافية طيبة تذكر عدداً من الكتب والدوريات ومواد الإنترنت، ولكن يغوتها أن تذكر مقالة مهمة لفاوولز عن روايته "امرأة الضابط الفرنسى" هى المقالة المسماة "ملاحظات حول رواية لم تنته بعد" (١٩٦٩) وقد أعيد طبعها فى كتاب "الرواية اليوم" (الناشر : فونتانا ١٩٧٧) بتحريه مالكوم برادبرى.

الطبيعية فى قصائد مختارة لوليم وردزورث وروبرت فروست<sup>(٦)</sup>

أثرت الطبيعة، عبر مختلف العصور وفى كل البلدان، فى عقل الإنسان وشكّلت كينونته. وتجلى أثرها فى عمل كثير من الشعراء. وترمى هذه الرسالة إلى فحص اتجاهات شاعرين عظيمين إزاء الطبيعة وتصورها لها: ولیم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) الشاعر الإنجليزى الرومانتيكى وروبرت فروست (١٨٧٤-١٩٦٣) الشاعر الأمريكى الحديث. وليس الهدف هنا هو تبين أثر وردزورث فى فروست، وإنما استكشاف أوجه الشبه والاختلاف الرئيسية بين الشاعرين فى نظرتهم إلى الطبيعة.

لقد شبَّ كل من وردزورث وفروست فى حضن الطبيعة، وأقاما علاقة وثيقة بها فى كافة تجلياتها، الجميل منها والخيف. ورغم انتمائهما إلى قرنين مختلفين فإنهما يشتركان فى عودتهما

إلى أحضان الطبيعة. وإذا راحت المدن الصناعية الكبرى في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية تنمو وتتعمق، ماحية هوية الإنسان، حذر كلاهما من خطر فقدان الإنسان جذوره الطبيعية. كانا يؤمنا بأن على الإنسان أن يتعلم من الطبيعة كيف يفوض في أعماق الذات الباطنية، وأن يتعرف على نواحي قوته وضعفه إذ يقف إزاءها.

وتتألف الرسالة من مقدمة: فثلاثة فصول، فخاتمة، فبيلوجرافيا مختارة. يقدم الفصل الأول ("الوسط الأدبي / الثقافي لوردزورث وفروست") ترجمة موجزة لحياة كل من وردزورث وفروست وأعمالهما، ومواقفهما الأيديولوجية، وأبرز ملامح شخصية كل منهما.

أما الفصل الثاني ("الطبيعة في شعر وردزورث وفروست") فيمضي إلى إبراز أهم خصائص الشعر الرومانتيكي والشعر الحديث وأوجه الاختلاف الرئيسية بينهما، وأهم الشخصيات الأدبية التي أثرت في وردزورث وفروست، فقد تأثر وردزورث، مثلاً، بالفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو المؤمن بخيرية الطبيعة البشرية والداعي إلى كسر أغلال المدينة والعودة إلى براءة الطبيعة. كذلك كان للصداقة الوثيقة بين وردزورث وكولردج أثرها في الأول حيث أن كولردج هداه إلى فلسفات ديفيد هارتلي والأسقف باركلي وسبينوزا، فضلاً عن كانط والفلاسفة المثاليين الألمان.

أما عن فروست فقد أخذ عن وردزورث دعوته إلى استخدام لغة الحياة اليومية المحكية والعزوف عن الأساليب الصناعية المتكلفة. وممن أثروا أيضاً في فروست المفكر الأمريكي الترانسندالي إمرسن الذي عرف الشعر بأنه "صوت المعنى". وينتمي فروست كذلك إلى موروث والت ويتمان الذي كتب للشعب وأمريكا كلها، وعالج في شعره الطبيعة البشرية وبيئة العالم الطبيعي. ويوضح الفصل أيضاً موقف فروست من مختلف تيارات الشعر في عصره.

وهذا الفصل الثاني مقسم إلى قسمين، القسم الأول يركز اهتمامه على أوجه الشبه والاختلاف بين اتجاه كل من وردزورث وفروست إزاء الطبيعة. لقد كان وردزورث يراها حنوناً على الإنسان، أما فروست فكان - في بعض قصائده - يعدها قوة معادية تستمتع بمعاناة البشر، لكن الاثنين كانا يؤمنان - في مواضع أخرى من شعرهما - بأن الطبيعة قوة شافية قادرة على تضييد جراح من يلوذ بها وأنها تعكس ذاته الداخلية وتجاوب انفعالاته. كذلك كان للطبيعة أثرها في فكرهما الديني. لقد كان وردزورث - في نظر بعض النقاد - حلولياً يؤمن بأن الألوهية والعالم شيء واحد، بمعنى أن الله يتجلى في كل مجال الطبيعة، أما فروست فكان مذبذباً بين الإيمان بالله محب رحيم وبين النظر إلى العالم على أنه قوة معادية خلقها الله ثم هجرها. والقسم الثاني من هذا الفصل دراسة مقارنة لصور المنظر الطبيعي عند كلا الشاعرين بما يلقى ضوءاً على فكرهما.

والفصل الثالث من الرسالة ("نقد الشعر عند وردزورث وفروست") فحص لنظريات الشاعرين في الشعر ودور الشاعر بعامه، ومفهومهما للغة الشعر وإثارةها تصوير شخصيات ريفية متواضعة المنبت باعتبارها تكشف عن جوهر الطبيعة البشرية دون أقنعة ولا تزويق.

وتلخص "الخاتمة" النتائج التي انتهت إليها الرسالة عبر فصولها الثلاثة. ويُحسب للرسالة جملة أمور: تعريفها الدقيق للمصطلحات المفتاحية مثل "الطبيعة" و"الرومانتيكية"؛ تحليلها بعض قصائد وردزورث مثل "تجولت وحيداً كسحابة" و"تخترن أبي" وأجزاء من "المقدمة" وبعض قصائد فروست مثل "الوقوف بالغاب ذات أمسية جليدية" و"الباحث عن مصلحته" و"إصلاح الحائط"؛ جمعها بين معالجة الشاعرين للطبيعة الخارجية والطبيعة البشرية؛ بعض المقارنات المضيئة بين وردزورث وأقرانه من الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز وبين فروست وشعراء أمريكيين آخرين من مجاليه مثل [إ.إ. كمنجز وميريان مور. وأفادت الباحثة من مراسلات الشاعرين ووثائقهما النقدية مثل مقدمتي وردزورث لديوان "المواويل الغنائية" ومقالة

فروست المسماة "الشكل الذى تصنعه القصيدة" وهى مصادر ضرورية لفهم نظرياتها - أو نظراتهما - فى الشعر (كان وردزورث يُعرّف الشعر بأنه "فيضان تلقائى لمشاعر قوية" و"انفعال مسترجع فى هدوء" أما فروست فكان يرى أن القصيدة تبدأ بالبهجة وتنتهى بالحكمة وأنها "دعامة لحظية فى وجه الفوضى").

ودرست الرسالة المنظر الطبيعى لدى الشاعرين وعناقيد الصور المترددة فى شعرهما: الأحجار، الأشجار، الجبال، الأشياء النامية بعمامة. إلخ..

وعلى الجانب المقابل تعانى الرسالة من عدد من الأخطاء الطباعية واللغوية. وثمة غلطة غريبة - تكاد لا تغتفر - فى صفحة ٤٥ حيث تصف الباحثة أفلاطون بأنه فيلسوف ألماني!

**الهوامش :**

(١) "ترجمة مشروحة ومعمشة لرواية إميل حبیبى "سراها بنت الغول"، رسالة دكتوراه للباحث هيف الله

إسماعيل عثمان، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٤.

(٢) "مداخل سردية إلى الرواية العربية والإنجليزية فى روايات مختارة لنجيب محفوظ وجون فاؤلز"، رسالة

دكتوراه للباحثة داليا سعد منصور، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٤.

(٣) "الطبيعة فى قصائد مختارة لوليم وردزورث وروبرت فروست"، رسالة ماجستير للباحثة مروة محمد عبد

ربه، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٤.

# العنف الرمزي : الجذور السوسيوثقافية للتربية فراءة موجزة لكتاب بورديو ( العنف الرمزي )

ف

عرض: عبد الستار جبر عداي

ينضوي كتاب "العنف الرمزي: بحث في أصول علم الاجتماع التربوي" لعالم الاجتماع الفرنسي الراحل "بيير بورديو"، فيما يبدو، في فضاء الجدل الفكري الذي أثارته أحداث مايو ٦٨ في المشهد الثقافي الفرنسي، بثورتها على نظام التعليم المتمثل في الجامعة والأستاذ معتبرة إياها مؤسسة بوليسية تحتكر السلطة والمعرفة لصالحها وتحول الطلبة إلى كلاب حراسة لأيدولوجيتها البرجوازية، ومنذدة بالأستاذ بوصفه حاملا وملقنا للمعرفة والسلطة التي تبثها الجامعة للطلبة. ومن الجدير بالذكر أن بعض الباحثين يرى أن لـ "بورديو" أصابع خفية أشعلت فتيل هذه الحركة الطلابية من خلال أفكاره التي طرحها في كتاب له سبق الأحداث بالاشتراك مع عالم اجتماع آخر هو "كلود باسرون" تحت عنوان "الورثة"، وقد كان "دراسة سوسولوجية للنظام التعليمي الفرنسي مركزا بالخصوص على الجانب المتعلق بالطلبة والثقافة" (م س/٨٧)، منتهيا إلى الخلاصة التي تؤكد أن نظام التعليم الفرنسي يعيد إنتاج نفسه، أي يجتر بيروقراطيته الأكاديمية، حيث إن الطالب "لايسهم بأي شيء، فيما يخص توجيه إنتاج ونقل المعارف، والأستاذ لا يستشير - إلا قليلا - الطالب حول حاجاته" (م س/٨٧)، وبالتالي فإن هذا النظام يقوم بعملية توليد الفوارق الثقافية والاجتماعية وتكريسها، وقد استخدمت هذه الأفكار أحيانا كإنجيل لهذه الحركة.

وليس هذا الكتاب ببعيد عن الغضاء الإشكالي الذي أثاره في كتابه السابق، على الرغم من انتقاله من الخاص إلى العام، من البحث في النظام التعليمي إلى البحث في النظام التربوي، وعلى الرغم من افتراقه المنهجي من الاعتماد على الدراسة التطبيقية إلى التجريد النظري، فهو يعد تنميما وتقنيانا لفكر بورديو السوسولوجي، فقد انتهج أسلوبا مختلفا في عرضه لأفكاره معتمدا صياغة مجموعة من المسلمات ثم القيام بالتعليق عليها، وحتى التعليق يميل إلى الاختزال والتكثيف حتى يتحول إلى مسلمة أخرى تحتاج بدورها إلى تعليق، ناهيك عن الترجمة التي تحتاج أيضا إلى ترجمة لها تفك تعقيد النص وتقميره الذي أنتجته لنا.

ينهض الكتاب على مدخل وأربعة فصول هي:

١- التعسف المزدوج المميز للنشاط التربوي.

٢- السلطة التربوية.

٣- العمل التربوي.

٤- نظام التعليم.

تتصدر الدخل مسلمة تتعلق بالعنوان المركزي للكتاب: العنف الرمزي، الذي يمثل عند بورديو آلية تشتعل على مجموعة من القواعد تكسب لنفسها صفة الشرعية حتى لا يلاحظها أحد بوصفها عنفا، مغلفة نفسها بالرق واللامرئية، فهذا النمط من العنف هو عنف "الثقة وإضفاء القيمة والالتزام والولاء" (ق ف/١٢)، لذا فإن أي سلطة أو نفوذ يلجأ إلى استخدام هذا النوع من العنف لفرض دلالاته الخاصة وشرعيتها إنما يمثل مجالا ملغما بفخاخ السيطرة والتدجين وترسيخ ثقافة الغالب على المغلوب بحجب علاقات القوة التي تؤصل قوته الذاتية مما يكشف ما لحجم العلاقات الرمزية من حضور فعال وخطير في الوسط الاجتماعي، ولذا يعد بورديو مصلته هذه أحد مبادئ نظرية المعرفة الاجتماعية، بينما يعتبر ايجلتون أن مفهوم العنف الرمزي هو "إعادة صياغة مفهوم الهيمنة عند جرامشي داخل البنى الصغرى للأيديولوجيا في مستقرها داخل الحياة اليومية عبر تفسيرات تفصيلية تجريبية" (ق ف/١٢).

يتناول الفصل الأول النشاط التربوي بوصفه نوعا من العنف الرمزي الذي يتميز بسمتين تعسفيتين تتعلق الأولى بالجهة التي تتبناه والثانية بالثقافة التي تريد فرضها، الأولى جهوية والثانية مضمونية، حيث يعمل النشاط التربوي ضمن "علاقات القوة بين الجماعات والطبقات التي تتألف منها التشكيلة الاجتماعية" التي تميل إلى تأصيل النفوذ التعسفي وفق نمط تعسفي من الفرض والترسيخ (التربوية) (٨)، وعلاقات القوة عند بورديو تمثل "الشروط الاجتماعية الضرورية للفرض والترسيخ" (١٠)، لذا فإن النشاط التربوي بوصفه عنفا رمزيا لا ينتج أثره الخاص إلا بتوفر هذه الشروط ضمن علاقة اتصال تؤمن هيمنة طرف على آخر، غالب على مغلوب مهما اختلفت الأشكال والخطابات السلطوية في بيئتها الاجتماعية (عائلة، مدرسة، حزب، دائرة، ... إلخ) حيث يكتسب النشاط التربوي قدرته التعسفية من:

أ- "علاقات القوة المتعددة بين الجماعات أو الطبقات المكونة للتشكيلة الاجتماعية حيث تمارس".

ب- إسهامه في معاودة إنتاج هذه العلاقات، أو ما يسميه بورديو بـ "وظيفة معاودة الإنتاج الاجتماعية لمعاودة الإنتاج الثقافية"، حيث تكتسب هذه الوظيفة أهمية بالغة، فهي التي تتولى إعادة إنتاج "البنية التي تحكم توزيع الرأسمال الثقافي" لتروجه بين الجماعات أو الطبقات، ورأس المال عند بورديو هو "كل قدرة اجتماعية تستطيع أن تنتج أثارا تؤدي إلى نتائج بوعي أو بغير وعي باعتبارها أداة في عملية التنافس الاجتماعية (الطاقات اللغوية السليمة والدرجات العلمية وجسم المثلة... إلخ) (ق ف/١٢).

ج- "خلال معاودة إنتاجه للتعسف الثقافي الذي يرسخه" (١٤).

يتحدث الفصل الثاني عن السلطة التربوية باعتبارها نفوذا قائما على العنف الرمزي، وأنها في الوقت الذي يقوم النفوذ التعسفي بتأصيلها فإنها تدعمه وتعمل على حجبها، وهذا ما يعتبره بورديو بمثابة الشرط الموضوعي لممارسة السلطة التربوية لنشاطها، أي أن تكون قادرة على إنتاج الغفلة الاجتماعية عن حقيقتها وجوهرها كعنف رمزي، حيث يعد النشاط التربوي أداة رئيسية لتجسيد علاقات القوة "تجسيدا متساميا في سلطة شرعية" (٢٢)، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن علاقات القوة تحدد "نمط الفرض الذي يميز نشاطا تربويا معينا، وذلك بوصفه نقا من الوسائل الضرورية لفرض نموذج ثقافي تعسفي ولتصويبه ما لهذا الفرض من تعسف مزدوج" (٢٢)، أي من حيث إنه مزيج من تقنيات العنف الرمزي وتقنيات تمويه (شرعنة) هذا العنف، ولذا تكتسب المرجعيات التربوية أو الرسائل التربوية أهمية وصلاحيّة لإبلاغ ما يريدون، فارضين على الآخرين تسلم رسائلهم، لكون هؤلاء الآخرين المرسل إليهم "مهيئين أصلا للاعتراف بشرعية المعلومات المنقولة وبسلطة المرسلين التربوية، وتبعا لذلك لاستقبال الرسالة واستبطانها" (٣١)، مما يدفع

بالمرجعيات أو المرسلين إلى التنافس فيما بينهم إلى احتكار الثقافة الشرعية المهيمنة التي يمكنها أن تستمر حتى بعد زوال الشروط الاجتماعية التي تبنتها وخولتها أو أعطتها صلاحية التفويض بممارسة نشاطها، دون إغفال أمر علاقات القوة التي "تعين دائما حدود فعل قوة الإقناع التي يمتلكها النفوذ الرمزي" (٣٦)، ويقدر ما يحقق النشاط التربوي إنجازا يتمثل في إعادة إنتاج "نموذج التعسف الخاص بالجماعة أو الطبقة التي تفوضه سلطتها التربوية، يخف عن كاهل المرجعية التربوية عبء تأكيد وتبرير شرعيتها" (٤١)، حيث تسهم إعادة الإنتاج هذه في معاودة إنتاج موازين القوى من خلال إعادة إنتاج العلاقة التي تقيمها جماعة أو طبقة معينة مع ثقافتها، بإعطاء رأس مالها الثقافي القيمة العليا في سلم الأولويات التربوية.

الفصل الثالث كرسه بورديو للعمل التربوي وقد أولاه أهمية خاصة لكونه يقوم بعملية ترسيخ متواصلة لإنتاج التطبيع التربوي، من خلال "استبطان المبادئ التي ترسي تعسفا تربويا قادرا على الاستمرار بعد أن يتوقف النشاط التربوي" (٤٤)، أي على إدانة هذه المبادئ في سياق الممارسات التربوية، ويعد مفهوم التطبيع أحد أهم المفاهيم المركزية في معجمية بورديو السوسيولوجية، فهو عنده بشكل أعم يمثل "نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الإدراك والتقييم والفعل التي غرسها المحيط الاجتماعي داخل الفرد في زمان ومكان محددين" (ق ف/١٠)، إضافة إلى ما تقدم فإن العمل التربوي يتولى مهمة أخطر تتمثل في إعادة إنتاج الشروط التي سمحت له بالوجود، وبإعادة إنتاج معيدي الإنتاج أنفسهم، وكأنه لب وجوهر الوجود التربوي، لأنه يكسب الممارسة التربوية تطبعاً، وهذا التطبيع التربوي عند بورديو هو نظير الرأسمال الوراثي، لأنه يمنح الممارسة التربوية قابلية التناسل والتوليد، وتقاس درجة إنتاجيته بقدرته على إنتاج مفعوله الترسخي وبمدى ديمومة التطبيع الذي ينشره، أي "بمدى قدرة هذا التطبيع على توليد الممارسات المطابقة لمبادئ التعسف التي تترسخ لأطول فترة ممكنة" (٤٧)، وهذا ما يمنح العمل التربوي أهمية بالغة لأن أثره الخاص يفوق حتى أثر النفوذ السياسي القسري والصارم لأن العمل التربوي قادر على إدانة نموذج التعسفي الذي يفرضه لمدة أطول مما يستطيع أن يحققه النفوذ السياسي، لأن من أهم سمات التطبيع التربوي أنه يمتلك قدرة كبيرة على الانتقال، إضافة إلى طابعه الشمولي، مما يكسبه حضوراً ترسيبياً في أذهان المتلقين، بترسيخه نسقا من القوالب الإدراكية والفكرية والتقييمية والعملية، بحيث يسمح للجماعة أو للطبقة التي "تزود النشاط التربوي بالصلاحية بإنتاج ومعاودة إنتاج لحمتها الثقافية والأخلاقية دون اللجوء إلى القمع الظاهر أو خاصة إلى العقاب الجسدي" (٥٠)، دون أن ننسى أن العمل التربوي يستند إلى السلطة التربوية كشرط مسبق لمزاولته مؤدياً إلى إثبات وتكريس هذه السلطة وشرعنتها من خلال إنتاجه للمستهلك الشرعي/ المتلقي.

يهتم الفصل الأخير بنظام التعليم الذي يعد بالنسبة لبورديو واحداً من أكثر اهتماماته النظرية والتطبيقية، فقد أسس مع بعض زملائه من علماء الاجتماع الفرنسيين ومن مؤرخي التربية ومن الاقتصاديين جمعية "التفكير في أحوال التعليم العالي والبحث"، اقترحوا من خلالها إقامة برلمان جامعي "يسمح للأساتذة والطلبة وللموظفين الإداريين أن يخوضوا علانية في مناظرة حول غايات ووسائل التعليم" (Internet / 1)، وكذلك فإن بورديو كان معروفاً في الأوساط الأكاديمية بأن له اتجاهاً سمي بنقد العقل المدرسي الذي يتركز حول وجهة نظر خاصة يسميها بورديو بوجهة نظر المتفرج الذي "نظراً لجعله بحاله هذه يروح بطريقة لاواعية يبسط نفسه عالياً فارضاً لنفسه محل-مكان- وجهة نظر الفاعلين المخترطين في الممارسة العملية" (Internet / 2)، إن من ثمار هذا الاتجاه مجموعة من المؤلفات من بينها هذا الكتاب إضافة إلى كتاب آخر بعنوان "الإنسان الأكاديمي".



يرى بورديو أن نظام التعليم يقوم بإنتاج وإعادة إنتاج المؤسسات نفسها التي يصدر عنها، مبادئها وشروطها المؤسسية التي تؤهل لإنتاج نمط التطبيع الذي يناسبها مع إنتاج الغفلة عن هذه الشروط بالتأكيد ( رغم أن بورديو لا يكشف لنا عن آليات الإنتاج )، غير أنه ينبغي أن لا نعتبر الأدوات التربوية التي يضعها النظام التعليمي المؤسساتي بتصرف عملائه (كتاب، برامج، تعليمات.... إلخ) مجرد "عناصر مساعدة على الترسيع بل كأدوات ضبط لتدعيم أرثوذكسية العمل المدرسي في مواجهة الهرطقات الفردية" (٨٠)، إضافة إلى أنه يسعى إلى ترميز وتنميط وتقنين الرسالة المدرسية ضمن فضاءها الثقافي الروتيني، لذا فإن أي عمل مدرسي ينتج خطابا يكشف عن مبادئ نمط تطبيعه ومحاولة ضبطها وفق منطق يلبي أساسا متطلبات ما يسميه بورديو بعملية "مأسسة التأهيل"، والذي يؤكد من خلاله على خطورة العلاقة بين النظام التعليمي والطبقات الحاكمة التي توظف هذا النظام لخدمة مصالحها الأيديولوجية والاقتصادية، فما تريده منه يتمثل أساسا في إعادة "إنتاج الثقافة الشرعية وإنتاج فاعلين قادرين على استخدامها شرعيا (مدرسين، أساتذة، مدراء، إداريين، محامين، أطباء، أدباء... إلخ)" (٨٢)، حيث إن هذه الشريحة ولاسيما الأساتذة عندما يتقاضون أجورهم من الدولة أو من المؤسسة الجامعية وليس من الزبائن كالبائعين الآخرين للبضائع والمقصود أصحاب المهن الحرة، فإنهم يكونون في "ظل أفضل شروط التعاقل عن حقيقة مهمتهم الموضوعية" (٩١).

وفي آخر حوار لبورديو قبل وفاته قال ردا على سؤال يتعلق بمستقبل النظام التعليمي "كل ما يسعنا توقعه من النظام التعليمي هو ألا يقوم في أحسن الأحوال بمضاعفة مفاعيل الآليات الاجتماعية التي تميل إلى ضمان تنافس الرأسمال الثقافي والتي تساهم بهذه الطريقة أكثر فأكثر في إعادة إنتاج اللامساواة" (Internet/3).

لقد افترق الكتاب إلى خاتمة تُكْمِ خطاطة التصنيف المنهجي الذي اتبعه بورديو، لذا حاول هذا العرض والقراءة الموجزة أن يمثل مقتربا ختاميا يلخص الملامح الجوهرية لطروحات الكتاب، إضافة إلى الهوامش الخارجية التي اشغلت حاشية تعريفية على المتن.

مراجع القراءة:

١- العنف الرمزي (بحث في أصول علم الاجتماع التربوي). بيير بورديو. ت: نظير جاهل. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط١/١٩٩٤.

٢- قواعد الفن. بيير بورديو. ت: إبراهيم فتحى. دار الفكر. القاهرة. ط١/١٩٩٨.

٣- المثقف والسلطة (دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر). محمد الشيخ. دار الطليعة. بيروت. ط١/١٩٩١.

٤- حوار مع عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو قبل وفاته بسنتين. ترجمة وتقديم: حسن الشامي. الحوار منقول عن مجلة الدراسات الفلسفية الفصلية التي تصدر بالفرنسية في باريس في عددها الصادر شتاء ٢٠٠٠، عن شبكة ال-Internet.

# اللغة والفننة والحجاب قراءة في كتاب: لن نكلم لغني لعبد الفتاح كيليطو



عرض: شرف الدين ماجدولين

## ١. تمهيد

في قوله قديمة للجاحظ قرن اللغة بـ"الفننة"<sup>(١)</sup>، فثمة دوما رغبة لدى مرسل القول في إبهار الآخرين، قد يكون الهدف الظاهر هو التواصل والإبلاغ والتبيين، بينما يتخايل القصد المضمّر باعتباره توقا إلى الاستثارة المظهرية وبيان البراعة في تقييع الدلالة وسريلتها. وسرعان ما ستتكشف تدريجيا لعبة الإيهام القولي والإيمائي في تناولات الفكر النقدي لشتى الخطابات الدينية والسياسية والجمالية المتنوعة، لنصل بعد مسافة طويلة من الزمن الثقافي، إلى ترجمة فكرية معاصرة لقولة الجاحظ تلك، عندما يتحدث "رجيس دوبري Régis Debray"<sup>(٢)</sup>، عن غواية وسائط الاتصال، ووظائف التعمية والتكثيف والقلب التي تنطوي عليها التمثيلات في دولة الصور الحديثة. والقصد أن الهدف التواصلية لاسيما في حقل الجماليات يبقى المجال المثالي لتحقيق رغائب الغواية، ومن ثم تضحي الوسائط، ومنها اللغة، سياقات لتكوين الحجب والأقنعة، فيقدر اقتران الفننة بالتجلي تكتنز بالمداورة، أوليس الحجاب - في العمق - حفظا للفننة ووقاية منها في آن معا<sup>(٣)</sup>.

والحق أن حكاية اللغة، بما هي كفاءة في تشغيل الحجب، ومدارة المعنى، ما فتئت تولد شتى مظاهر الخلاف في السباق الأدبي حين يتباعد المدى الزمني الفاصل بين الخطاب ومثله فالغياب الذي يمثل التراث السردى مثلا يتحول إلى عامل تقنيع وتلفيز ومدارة مضاعفة، تماثل في مدى حدتها الالتباس المتحقق من التباعد القومي والجغرافي، فيقدر ما يحتاج القول الأجنبي إلى ترجمة وتأويل وإعادة تمثيل، يتطلب الخطاب القديم بيانا وشرحا وإعمالا لقدرات التأويل أي أنه يشترط ترجمة من مستوى آخر. من هنا فإن الحجب تكتنز بالبعد وتتوجه الفننة بانفراط السياق المشترك. في هذا المستوى النظري تحديدا يتأطر عمل الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو المعنون بـ"لن نكلم لغني"<sup>(٤)</sup>، فهو اشتغال على "المجموعة" الأزلية للغة، من خلال التراث السردى، واستكناه للغزيتها التي ما انفكت تستبطن جدلية: القدرة والعجز، والخفاء والتجلي، والفننة والحجاب، في الصيغ التراثية المختلفة للحكي القديم. إنه تنويع آخر على المتن النقدي المتجانس لهذا الناقد البارز، المتنامي بتؤدة مخاللة منذ كتاب "الأدب والغربة" مروراً بمؤلفات: "الكتابة والتناسخ" و"الغائب" و"المقامات" و"الحكاية والتأويل" و"العين والإبرة" و"لسان آدم" و"أبوالعلاء المعري ومناهات القول". فالمشترك بين حلقات النظر التأويلية تلك أنها جميعا تراوح بين مدارات القول/اللسان و"الحكاية" و"الغياب" كما أنها تعبر كلها عن محاولة الكشف عما وراء الحجب، والتعرف على مضمرات

الأقنعة والاستبدال بمظاهر "الألفة" مدارات "الغربة"<sup>(١)</sup>. وبناء عليه، قد تبدو تلك الكتابات بشتى تنويعاتها محاورات لما وراء الظاهر والمرئي في القول القديم، أو القادم من صقع مختلف، وتطلعا إلى استكناه حكاية منسجمة من خلف شذرات النصوص المتباعدة، ثم توليف مجازات تأويلية تصل بين المضامين والأسرار، التي توحى تشكيلاتها اللفظية، وتجلياتها التعبيرية، بالتناوب والاختلاف. في إحدى فقرات كتاب "الحكاية والتأويل"<sup>(٢)</sup> يستعير كيليطو من "ابن المقفع" لفظة "الجوزة" لتخييل استعصاء المعاني على التجلي، وصلاية الحجاب المرسل لها. أما في كتابه: "أبو العلاء المعري ومتاهات القول"<sup>(٣)</sup> فيستعير مجاز "فستق المرأة" الأجوف، ليؤمّن إلى الغواية المظهرية للغة التي تستحيل إلى لعنة قدرية تجعل المشتغل بتأويل "البیان" كالمنهمك على تكسير فستق فارغ، ليس من ورائه نفع إلا "اللعب والتسلية". ربما من هذين التشبيهين تنبثق فكرة الانغلاق الأبدي للغة على كينونتها الذاتية التي تشكل المحور الإشكالي لكتاب "لن تتكلم لغتي". وعلى خلاف ما كان عليه القصد في كتابه عن "لسان آدم" فإن الناقد لا ينشغل بسؤال الأصل الكلامي ولا بتداعيات الصلة بين معنيي اللسان: "اللسان" و"الجارحة"، وجدلها في توليد "لذة الانتهاك"<sup>(٤)</sup>. وإنما سينصرف مسار الاستدلال إلى بيان عجز المتكلم عن الإفصاح الكلي وإخفاقه في التخلي عن ولعه الفطري بالاستعراض الكلامي ومن ثم نكوصه عن درء الحجب والأقنعة، ووقوعه في "أسر" اللسان. يتألف الكتاب الحالي من سبعة فصول أو مقالات، تستقي مقننها النصي في الأغلب من سرود الرحلات: "حفرة النظار" لابن بطوطة، و"الساق على الساق" لأحمد فارس الشدياق، و"رحلة الصفار"، ثم "تخليص الإبريز" للطهطاوي، فضلا عن بعض تصانيف الأخبار للجاحظ والتوحيدي. وبصرف النظر عن التفصيلات الموضوعية الكثيرة التي تؤثث فقرات الفصول، من مثل قضايا: "الاستشراق"، و"التعدد اللغوي"، و"اللسان والآخرة"، و"الترجمة"، و"التفسير"...، فإن المحور الإشكالي يظل واحدا ومركبا، هو: "اللسان وفتنتها وحجبها".

ومن المؤكد أن فصول كتاب "لن تتكلم لغتي" لا تبدي العلائق الذهنية المستهدفة بالتحليل على نحو واضح، كشأن كتابات كيليطو عموما، وصحيح كذلك أنها تتوي العديد من المداخل غير المتوقعة، التي قد تبدو بعيدة عن السياق، بيد أن محصلة الربط بين القراءات المنجّمة في الفصول السبعة، تستجلي جدلية خفية، وجوهية في آن، بين تلك التفصيلات الموضوعية ذاتها، لبيان سطوة الكفاية اللغوية، وحاجة المخاطب المستمرة إلى قيم: "التمثيل" و"التبيين" و"الترجمة"، لدرء الأقنعة واستيعاب المعنى.

تتخذ الفصول العناوين الآتية: "في المرأة"، و"هم"، "بين الحركة والسكون" "التصاویر"، "المنزلة بين المنزلتين"، "لا تتكلم لغتي ولن تتكلمها". وغير خاف أن الباحث يراهن في صيغ العناوين المقترحة على تحديد حقله الإشكالي الذي هو اللغة، و تخييل أزمة الوقوع في هوية لغوية ملتبسة ومتعددة الأبعاد من خلال الاستقراء التأويلي لمجموعة من المواقف والوقائع والأفكار اللغوية التي توردها المرويات التراثية. وهكذا فإن الرسالة المنسجمة، عبر مفاصل الكتاب، وفقراته، تضع القارئ إزاء خلاصة تأملية، مفادها: أن الانزياح من الأصل اللساني لدى المتكلم إلى الصيغ المكتسبة الأخرى، بقدر ما يوقعه في "وهم" تجاوز النسق اللغوي المفرد، والثقافة الواحدة، والتقاليد البلاغية الثابتة، فإنه يضعه على مشارف الهجانة قرينة "المنزلة بين المنزلتين" التي يمثلها الاندواج اللغوي، ومن ثم فإن الغفنة تتضاعف، وتتفاقم معها الحجب، وأسباب الإعاقة في التواصل، وتضحى "الترجمة" عتبة التلبس والتورية ومدارة العجز.

## ٢. الترجمة وأوهام التمرکز.

يشغل عبد الفتاح كيليطو على أخبار وسير ورحلات ومآثر سردية تراثية مختلفة، وهو حين يحكم حبه أسئلته بصدد معضلة الترجمة، ومآزق التجوال بين اللغات والثقافات المتعددة، فإنما

لتقديم فهم بالظاهرة الإنسانية كما تعكسها تلك الرويات في متخيل القارئ المعاصر، أي أنه يستهدف جعل السرديات التراثية جزءاً من همومنا المعرفية "هنا" والآن؛ ولا جرم من ثم يتحول تحليله للملاحظات "الجاحظ" عن الترجمان، وتأويلات "شارل بيلا" بصدد المقامات، وارتسامات الشدياق عن الحاكم الأوربي، إلى تنويعات قرائية على متن إشكالي موحد ذي أفق كوني، يغور في ذاكرة التقاطب والسجال والتمركز الذي يولده الاختلاف اللغوي والغيرية الثقافية وينفتح على هموم الحاضر بصدد هيمنة لغات وثقافات بعينها ونزعة التعالي المتولدة عن مثل تلك السيطرة والانتشار. يقول الباحث في معرض التعليق على ولع المعاصرين بترجمة أعمالهم إلى لغات أجنبية عديدة: "لم يكتف القدماء بالاستهانة بالترجمة ونبذها من تفكيرهم، بل يخيّل إلينا أنهم حرصوا عن غير عمد على جعل مؤلفاتهم غير قابلة للتحويل، فطوروا صياغات وطرقاً في التعبير وأساليب تستعصي على النقل. ولعل أحسن مثال على ذلك مقامات الحريري، فهو كتاب تقول كل عبارة من عباراته: لن يستطيع أحد ترجمتي فكان الحريري بذلك أقصى ما في وسعه ليحتمي كتابه ويقيه من تسلط لسان آخر".<sup>(٨)</sup>

يورد كيليطو هذا النص بعد أن يستثير إشكالا مركزيا في التعاطي مع الموروث السردى والمعرفي، مؤداه أن استيعاب نصوص عديدة من هذا التراث تتم بعد عرضها على الرايا الغربية والقيام بما أسماه: "ترجمة ثقافية"<sup>(٩)</sup>، وهي العملية التي تجعل القارئ المعاصر لا يفهم نصا كـ "رسالة الغفران" إلا عبر مقارنته بـ "الكوميديا الإلهية"، ولا ينفذ إلى عوالم رسالة "حي بن يقظان" إلا بعد استدعاء رواية "روبنسون كروزو"، بل تحدد بنقاد عديدين إلى استكشاف معالم النظرية البلاغية في كتاب "دلائل الإعجاز" من خلال مدونة "دوسوسير". ويخلص كيليطو إلى أن الترجمة الثقافية بهذا المعنى تعكس إحساسا مفارقا بالهيمنة الطاغية التي تمارسها اللغة الغالبة، وتجلي المغالطات الفادحة التي تفضي إليها التحولات السهلة من سياق لغوي وثقافي إلى آخر مفارق. كما أنها تفشي النزعة الدفينة للغة ما إلى "حجب" لغة أخرى، ومدارة فتنتها الثقافية.

وفي النص الذي اقتبسناه هنا يؤكد الباحث المعنى ذاته وإن بصيغة مختلفة، حيث يحاول من خلال مثال "مقامات الحريري" العصي على الترجمة (بمعنيها اللغوي والثقافي)، أن يستثير ثلاثة دلالات ذهنية: تتعلق أولاها بنزوع اللغة إلى التمرکز، واستبعاد مختلف أشكال المنازعة حول المعنى، وسعيها الدؤوب إلى الإيغال في الخصوصية البلاغية، واستثمار إنجازات النسق الثقافي، فلا يغرب عن النظر أن الحريري تحدوه رغبة تأسيس صنف من التعبير غير مسبوق في الآداب الأخرى وتشكيل صور لغوية خاصة بالأدب العربي، وهو ينظر إلى أفق لسانی واحد، لا تشوشه منافسة لغات وآداب أخرى، كما يكتب برغبة "الغلبة" البيانية، وإبراز عبقرية "العربية"، العصية على التحقق في الآداب الأخرى، والمستحيلة النقل والترجمة.

وتقترب بمعنى التمرکز في النص السابق، دلالة الإخفاء والحجب، والرغبة في الإبهار، فقد كتب الحريري مقاماته بهاجس إظهار براعته في القول، وقدرته على التأليف البلاغي، وهي الإمكانيات التي بقدر ما تفتن بظاهرها تصرف في منارة باطنها المنعوي، بحيث تستدعي وسطاء من نوي الكفاءات الخاصة لتقديمها إلى المتلقي، وهو التفسير الذي يبرر العدد الهائل من الشروح التي حظيت بها مقامات الحريري من دون باقي التصانيف، وهكذا فإننا "اعتبرنا التفسير ترجمة داخل لغة بعينها"<sup>(١٠)</sup> - بتعبير كيليطو - فإن المقامات تبدو في حاجة إلى "ترجمة" داخل حيز انتصائها اللغوي نفسه، حيث إنها تتحدى بفتنتها النسق الثقافي، وتخرق قواعد التداول الأدبي المألوف.

وترتبط بدلالة الفتنة في نص كيليطو عن الحريري، دلالة ثالثة هي الرغبة المتأصلة لدى منشئ الخطاب في "نفي" احتمالات التواصل مع متلقين أجانبي غير التعقيد اللفظي، والتلاعب في قواعد التركيب البلاغي والإيغال في إبراز مظاهر الفتنة اللغوية، فالحريري إذ يحكي بصيغ المجاز

والكناية والتورية، يتقصد الإيهام بأن النثر العربي ليس بالهدف اليسير، وأن المعنى التي تضمه المقامات العربية لا يتأتى بوسائل أخرى أو بلغات بديلة. إنه معنى مشروط بمداره التداولي ولا يمكن إدراكه إلا بالانتماء إلى مجتمع المقامات، واكتساب اللسان العربي. من هنا تتجلى فتنه المنشئ بلغته وبكفاياتها في صوغ الدلالات وتشكيل الرؤى وطبع الأفكار والقيم الذهنية وهو المعنى الذي تؤكد ملاحظة دقيقة للباحث بصدد "تسلط اللغة" حيث يقول، في موضع مختلف من الكتاب:

"إننا مسكونون باللغة، بالمعنى السحري للكلمة، ويتأكد لديّ هذا الارتسام عندما أشاهد أشخاصا يتحدثون بلغة أجنبية لا أفهمها. أصاب حينئذ بالدهشة والذهول، وأكاد أعتقد أنهم ضائعون في لغتهم، وغير قادرين على الإفلات منها... تكلم بلساني، وإلا فاصمت: إنها حالة شائعة إلى حد كبير. لماذا لا تتكلم كما أتكلم؟ لماذا يختلف لسانك عن لساني؟ في لحظات التعب والإرهاق، قد يحدث أن أشعر بالسخط والغضب وأنا أرى شخصا يجهل لغتي"<sup>(١١)</sup>.

### ٣. اللغة والأسر:

تتوقع انطباعات كيليطو بصدد "اللغة والأسر" في سياق التعبير عن الإحساس الملتبس الذي تستثيره الهوية اللغوية، ما بين استهجان اللسان الأجنبي، ورفض تطاول الغرباء على لغتنا. والحال أن في علاقة التكلم بلغته ملامح سطوة تتوي مزيجا من عواطف الحب والغيرة واستيهامات التفوق والغلبة، وغرائز التملك والإبهار، حالة شبيهة بالأسر القدرية حيث لا نملك التعبير إلا عما تسمح اللغة بالتعبير عنه، ولا نتواصل إلا في نطاق النسق المسيج لإمكانات التواصل، وحيث فرص الانفتاح إلى خارج السياج المؤطر لحيز اللغة تبقى صميرة إن لم تكن مستحيلة؛ فأى خروج من أسر لغة ينتهي إلى الوقوع في أسر لغة بديلة، وليس بممكننا الانتماء إلى أكثر من هوية لغوية واحدة انتماءً يُغضي إلى التملك والمعرفة العميقتين: فيقدر الفتنه بتداعي الحجب.

من هنا كان تعقيب الباحث على قول الجاحظ: "واللغتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة الضيم على صاحبتها"<sup>(١٢)</sup> فرصة لاستكناه "وهم" التعدد اللغوي، وإعمال النظر في عمل "الترجمة"، حيث يقبدي التجول بين أفقعة المعنى، وفق هذا النهج من التأويل، كتشوف إلى مجاوزة تسلط الواحدة في اللسان. والنتيجة هي العبور إلى هوية ملتبسة، وفقدان الفريدة، قرينة المعرفة "الكلية"، والوقوع في "المنزلة بين المنزلتين". ومن ثم فإن الترجمان يبدو كالمخادع، ذا وجهين، ومفتقنا للسكنية:

"إن التحدث بلغة يستلزم الالتفات إلى جهة من الجهات. اللغة مرتبطة بموقع ما على الخريطة أو على مساحة من المساحات. أن نتحدث بهذه اللغة أو تلك معناه أن تكون جهة اليمين أو جهة اليسار. أما مزدوج اللغة، فإنه دائم الحركة، دائم الالتفات، وبما أنه ينظر إلى الجهتين، فإن له وجهين"<sup>(١٣)</sup>.

لا شك أن الترجمان - في الصورة التي يرسمها كيليطو - يشف عن حال مأساوي، وهو المعنى الذي يتراسل مع مدونة الساعات القادحة في ذاكرة الثقافة عموما عن عمل الترجمة، فطالما وشت بشق صور: "الخيانة" و"سوء الفهم" و"التحريف" و"التلفيق"، وهي المفاهيم التي تؤكد سمك "حجب المعنى"، التي يراكمها الفضاء والتاريخ والثقافة والمتخيل وتقاليد التواصل، بين اللغات المختلفة. ومن هنا فشل الشدياق في "ترجمة" مدائحه الشعرية للملكة فيكتوريا، وإخفاق ابن رشد في نقل معنى الكوميديا والتراجيديا إلى الثقافة العربية؛ ليس لأن الأول لم يحسن ترجمة شعره إلى الإنجليزية، ولا لأن الثاني جاهل باليونانية، بل لأن نسق الثقافة الغربية لا يستوعب قيم المديح الشعري العربي عموما، مثلما أن الذهنية العربية الكلاسيكية لم يكن بمكنتها تمثل المأساة والملمهة إلا باعتبارهما مرادفتين للمديح والهجاء.

في كتابات سابقة لكليطو تحدث مليا عن تحكم "النسق الثقافي"<sup>(١١٠)</sup> في توجيه مجمل أنشطة الاستعمال الأدبي للغة، حيث تمثل الثقافة في أوجه معينة بوصفها تحكم فريد في انتخاب الصيغ الجمالية الخاصة بأجناس القول، ومن ثم فغالبا ما تمتلك اللغات/الثقافات "آثارًا جمالية" تستحيل ترجمتها. وفي الكتاب الحالي يستوحي الباحث خطاب الرحلة العربي لكشف تأثير اللسان وقيمه النسقية في وعي الآخر، وبروز شتى أشكال سوء الفهم وانعدام التواصل، والإعاقة، انطلاقا من المعنى ذاته الذي وضحه في الفقرات السابقة عن أسر اللغة وفنتتها وحجبها. فابن بطوطة يمثل في النهاية بعد انتهاء جولانه الطويل باعتباره أسيرا لنص "تحفة النظار"، أو بتعبير أدق، أسيرا للغة ذلك النص، الذي يتراد المشرق والمغرب ويكتشف الثقافات المختلفة، والأعراق المتعددة، ويعرفنا على الدول والديانات الغربية، إنما بمنطق العربي وخلفية المسلم، الذي ينكص عن فهم الغائبة إلا بوصفها "حدثا عجيبا" و"عجمة عصية على الفهم"، كما أن زاوية النظر تستند باستمرار إلى مرجعية المقارنة مع اللغة الأم، والعقيدة المرجع، والجغرافيا الأصل. يقول كليطو:

"طيلة تجواله [يقصد ابن بطوطة] في آسيا وإفريقيا، شاهد أشياء غريبة، ولكن اندهاشه أمامها ظل محدودا. ذلك أن المقارنات الصريحة أو الضمنية التي يعقدها بين بلاده والبلدان الأخرى تستند عادة إلى محور عمودي، أي أن الظاهرة التي يصفها تتميز بالكثرة أو القلة بالنسبة إلى ما هو معهود في المغرب"<sup>(١١١)</sup>.

إن آلية الموازنة هذه تستوعب القيم الثقافية الغربية بوصفها مضامين "كمية" تغتدق النسق الناظم أو بتعبير آخر تحولها إلى دلالة ثقافية ليس بوصفها التجلي إلا عبر "لغة" ابن بطوطة القومية وبذا فإن سفره بات منذ الوهلة الأولى محسوم الهدف، أي إنتاج نص عربي "يترجم" و"يشرح" الظواهر الإنسانية المختلفة "عنا"، ويقرئنا إلى فحوى تلك العوالم القصية. ولما كانت "لغة" ابن بطوطة (أو بالأحرى ابن جزى مدون رحلته) تتكفل بمهمة تمثيل تلك المضامين الثقافية ومنحها نسقا ناظما، فستضحى من ثم آلية حجب واستبعاد، وستقرر الحيز الذهني لمساهمة الآخرين، وهو الحيز الذي لا يخرج عن ثنائيات: "الحسن والقيبح" و"الضعيف والقوي" و"الفوق والتحت" و"الأقل والأكثر"، بالنسبة إلى ثقافة المسافر المغربي الأصلية. وغني عن البيان أن ثنائيات من هذا القبيل تؤثت أكثر من مبنى معرفي في ثقافة هذا الأخير، بدءا باللغة والبلاغة وانتهاء بالفقه والمعرفة الكلامية.

وغير بعيد عن ابن بطوطة، يلفت عبد الفتاح كليطو الانتباه، أثناء قراءته لرحلة الصفار، إلى واقعيتين بالفتي الدلالة، في تمثل الرحالة لتفاصيل الفضاء الباريصي، تتمثل أولاها في انخداعه بصورة الصليب، وتوهمه، للوهلة الأولى، أن الأمر يتعلق بحقيقة رجل مصلوب. بينما تتحدد الثانية في تمجبه، وهو الجاهل بالفرنسية، من العناية الفائقة التي يوليها القائمون على دار الكتب الوطنية (بفرنسا) للمخطوطات العربية. يورد كليطو الواقعتين للتدليل على انغراط السياق الثقافي، وتحول الغربة اللغوية إلى تباعد بصري وتأويلي؛ فكما أن تمثل الصليب "يقتضي تربية للنظر"<sup>(١١٢)</sup>، فإن العناية بالكتاب الغريب تحتاج إلى تجرد ذهني، وانفتاح معرفي. الخصيصة التي لم تتوفر للصغار ذي المرجعية العقيدة المتمركزة. وبات بعدها أن يتصور وجود المخطوط العربي، في مكتبة باريس، على أنه انتزاع لشيء "خاص" به، كما ستبدو له الكتب الإسلامية:

"في غير سياقها العادي، غريبة وتائية. ويتأكد له هذا الشعور عندما يرى مصحفا عظيما ... لا يوصف ما فيه من الحلية والذهب. فيخطر بباله أن هذا المصحف ليس في محله، فكأنه أسير عند الفرنسيين"<sup>(١١٣)</sup>.

ولعل الأسر هنا لا يتحقق بالبعد عن الفضاء الإنساني والعقدي والجغرافي الأصلي فحسب، بل أساسا في مفارقة لسياقه اللغوي الطبيعي، إذ سهو الرحالة، الذي لا يفهم لغة الفرنسيين، أن

يمتلكوا جزءاً من مدونته اللغوية، بله أن يمتلكوا الكتاب العربي المقدس. إن حال الصغار هنا تجسّد لنزوع الأسنة والهويات، غير المبرر، إلى التمرکز والانغلاق، و تعبير عما استشعره كيليطو نفسه، بخصوص تجربته الذاتية، من "رغبة في حماية اللسان من تطاول الغرباء عليه"<sup>(١٨)</sup>.

في فصل لاحق يستحضر الناقد بحذقه المجهود - في تخييل الظلال الصورية للمعاني - نموذج أحمد فارس الشدياق، وذلك من خلال الوضع الفارق الذي تبو عليه رغبة هذا الرحالة في كسب ود الحاكم الأوربي عبر إمكانيات نسق تواصلتي غريب، ومرجعية ثقافية معارضة لذهنه المخاطب؛ فسواء مع الملكة فيكتوريا أو مع نابوليون الثالث يسعى الشدياق إلى تجريب مواهبه في المدح العربي لغواية المخاطبين الغربيين مخترقاً مواضع السباق الأدبي الأوربي لذا فإن فشله لن يرتفع بركاكة الترجمة المنجزة لقصائد المدح التي وجهها للعاهلين، ولا لأنه يقصر عن فهم منظومة القيم لدى للمخاطبين، بل أساساً لأن السفر ولد لديه مفارقة في الصور والمراجع والتعابير، ومن ثم فإن الفتنة المفترض أن يستثيرها إنجاز جمالي من نوع المديح الشعري العربي، أطيقت عليها حجب النسق اللساني المستقبل:

"فالدخ العربي يتأسس على عقد شخصي بين الشاعر والأمير يتم بموجبه تقديم قصيدة مقابل ثواب ما، أما المدح الأوربي فينبني على عقد بين مؤلف المدح و"الناس"، أي عموم القراء، لهذا لا يرد. فيه ذكر الكرم لأن المادح لا ينتظر مكافأة على خطابه"<sup>(١٩)</sup>.

٥. تركيب.

تلك كانت أهم مفاصل قراءة الناقد عبد الفتاح كيليطو لمقولات "اللغة" و"الترجمة" و"الأسر" و"التمرکز"... في عينات محددة من التراث السردى العربي. قراءة تتحول فيها الحكاية، والرحلة، والسيرة، والخبر، إلى معبر لقياس عمق تحولات الذات والهوية، أو ثباتهما. بقدر ما تتحول إلى قِيلة للبرهنة على لغزية اللغة، وصلاية النسق الثقافي، واستعصائه على الاختراق. والحق أنه إذا تكاثف لنا أن نخرج بجملّة استنتاجات منهجية بصدد قراءة كيليطو في كتابه "لن نتكلم لغتي"، فإنها لن تتجاوز المعنى الاختزالي الذي أشار إليه بتركيز دال، في خاتمة كتابه عن المقامات، حيث أكد: "أننا نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر"<sup>(٢٠)</sup>.

غير أن هذا المعنى سيتخذ بعد ذلك تجسيدات متنوعة في الكتابات التطبيقية الكثيرة التي أعقبته كما أن الأسئلة ستتخذ أبعاداً حصرية، وهكذا فإن النص التراثي يضحي في القراءة الراهنة:

١- حكاية متضامنة الأعطاف، تحيل فيها الأجزاء النوعية على الأنساق التأليفية، على ذاكرة اللغة والثقافة. ولما كانت طاقة الحكى سعياً إلى الغواية، وتشوقاً إلى الاستحواذ الذهني، فإن اللغة ستجلى باعتبارها حكاية كبرى وأسطورة أصلاً لكل الغوايات السردية؛ فهي مبدأ الفتنة، ومنتهى التقنيع الصوري، وغاية الحجب والاستبعاد الدلاليين، وبذا فإن كشف لغزية الانتظام اللغوي في عالم المعنى، سيكون بمثابة تشخيص لوظائف الجدل بين النوات الناطقة، وموضوعاتها، ومخاطبيها.

٢- وتفصي هذه المحملة في مسار تحليلات كيليطو، إلى قاعدة مركزية في قراءة الموروث السردى، مفادها أن المفهوم النقدي سواء تمثل في "اللغة" أو "النص" أو "السفر" أو "الحكاية" أو "التأويل" أو "الغيب"، ليس من شأنه النفاذ إلى عمق البناء الجمالي للأنواع السردية التراثية ما لم تسنده رؤية تخيلية كاشفة، تحدد العلائق الخفية بين المكونات والنصوص والأنواع المختلفة، وتستنبط أواصر التفاعل والجدل بينها، فليست الحقيقة المعرفية، أو الجمالية، أو التاريخية، أو الفيلولوجية، هي المهمة وحدها بشأن النصوص السردية التراثية المفردة، بل إن القيم التحليلية المضافة تُقاسمها القدر ذاته من الأهمية، بل لعل تلك القيم النابئة من موهبة متميزة في نسج

العلائق الذهنية بين النصوص والأنواع والخطابات، ووصل الأصداء والظلال المعنوية بالنسق الثقافي، هي ما يكسب قراءة كيليطو طرافتها في سياقها العربي، وينفخ كتاباته سحرها الفريد، البالغ التأثير.

٣- وتبقى المحصلة الثالثة، متمثلة في الاعتماد عن التنظير، أو بتعبير أدق تضمين النظرية وحجبها في آن، وجعلها رسالة خاضعة لتأويلات المتلقي، بحسب ثقافته، بحيث تبدو القراءة من غير مقدمات، تجنح على الدوام إلى التخفف من ضغوط الداخل الشارحة للمفاهيم والقيم النقدية المقترحة والمستعملة، كما لا تزول إلى محصلات نقدية مجردة. وربما الرهان الكبير لكيليطو، في هذا السياق، الذي ينصب على بنية النص النقدي ذاته، بما هو تكوين استدلال، يركز أساساً على لحمته المنطقية والبيانية ذات الرؤية الموحدة<sup>(١)</sup>؛ لمن شأنه أن يستبعد أي احتمالات للفصل بين الشبكة التكوينية للنص النقدي ومفاهيمه ومحصلاته النظرية أو بين تجربة القراءة وخبرتها الذهنية فالوعي والإنجاز النقديان، كل ملتحم في ممارسة كيليطو. ولذا كانت كتاباته ذات صدق واسع في النقد التطبيقي أكثر منها في مراعاة المقولات والقيم النظرية بصد التناول النقدي للتراث السرد.

الهوامش:

(١) باحث وناقد من المغرب.

(١) يقول: "اللهم إنا نمود بك من فتنة القول كما نمود بك من فتنة العمل" (را: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ج: ١، ص ٣). ويعلق مصطفى ناصف على هذه العبارة بقوله: "[إن] فتنة القول قد تكون وجهاً من وجوه سوء استعمال اللغة، يقضي على التواصل... المرء قد يفتنه القول عن القول، ويغتنه القول عن الخطاب، وإقامة الجسر... فتنة القول ظاهرة من ظواهر الحضارة... وهي شيء غير بلاغة القول، وشيء غير البيان والتبيين، فتنة القول تذكر بكلمة السحر". انظر: - محاورات مع النثر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (سلسلة عالم المعرفة، عدد: ٢١٨)، ص ١٥.

(٢) يرى هذا الفكر الفرنسي المختص في مبحث الصورة والوسائط médiations أن الأداء الصوري يشكل في أرقى تجلياته، وأكثرها حجباً: "ابتذالاً ملفزاً"، وهو تعريف يستوعب بتركيزه النظري لا أخلاقية "انغواية"، واستراتيجيتها المبتذلة في التווيز والإيهام، كما يختزل دلالة الوسائط البلاغية، ومنها اللغة، في تكثيف سحر اللعب، وتعمير إرادة القوة، ومن ثم فلا يمكن وقف الجدول الثنائي بين الصور ومختلف أشكال الفتنة التي تنشأ من التقاطب المركب بين عوالم البلاغة والسلطة، سواء على مستوى نظرية القول، التي تقرر البلاغة بسلطة الإيهام، أو حتى في النظر السياسي الذي يماهى بين سلطة المؤسسة وسلطة الخطاب البليغ المتعاسك الشديد التأثير. انظر كتابه:

L'Etat séducteur, Ed: Gallimard, Coll: folio essais, Paris, 1997, P: 12-14. □

٣- "حياة الصورة وموتها"، ترجمة: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٨٦ وما بعدها. وانظر كذلك:

- شرف الدين ماجدولين: "بلاغة السلطة وسلطة البلاغة: قراءة في كتاب الدولة الجذابة لرجيس دوبيري"، العلم الثقافي، السنة ٣٠، ٢٢ مايو ١٩٩٩.  
(٣) صدر عن دار الطليعة، بيروت 2002.

(٤) في دراسة للباحث المغربي عبد السلام بنعبد العالي عن كتاب "الأدب والغربة"، تحمل عنوان: "الأدب والميتافيزيقا"، يرى أن الغربة تختصر مضمون رؤية عبد الفتاح كيليطو للوجود والكتابة "مخالخروج عن المألوف يعني أساساً الخروج عما هو معتاد ومجتز ومكرور. عما لا ينفك عن الوجود خارج-المادة، إلى غير ما نحن عليه. إنه الخروج عن اللطابق والهوية نحو ما هو مخالف، نحو الغريب الذي لا هوية تحده أو تحدده، ونحو الرحالة وعابر السهول الذي يعيش في الهامش على حدود النقاء". انظر:

- التراث والهوية، دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٧٨.

(٥) الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٣٩.

(٦) دار أبو العلاء المعري ومناهج القول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١١ وما بعدها.



(٧) لسان آدم، ترجمة: عبد الكبير الشراوي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء: ١٩٩٥، ص ٩.

(٨) لن نتكلم لفتي، مرجع مذكور: ص ٢٣-٢٤.

(٩) نفسه، ص ١٥.

(١٠) نفسه، ص ٢٩.

(١١) نفسه، ص ١٠٠-١٠١.

(١٢) نفسه، ص ٢٩.

(١٣) نفسه، ص ٢٩.

(١٤) يؤكد في أحد المواضع من مقدمة كتابه عن المقامات أنه يستعمل "النسق الثقافي بكل بساطة [بمعنى] المواجهة (الاجتماعية: الدينية، الأخلاقية، الاستثنائية...) [التي] تفرسها: في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجهاه، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو "النسق الثقافي" الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحد من مدى تساؤلاتها. وينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار أي نص مغلقا أو متوحدا، أو مصاعا من كتلة واحدة. إنه مفتوح على نصوص أخرى، ومعرفات أخرى، يدمجها في بنيتها وتمنحه مظهرا مختلطا ومتجزئا. وليس للنسق الثقافي، بطبيعة الحال، وجود مستقل وثابت. إنه يتحقق في نصوص تتعابه أحيانا، وفي الحالات القصوى تشوشه وتنسبه". را:- المقامات: السرد والأنسق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشراوي. دار توبقال للنشر: الدار البيضاء. ١٩٩٣، ص ٨.

(١٥) نفسه، ص ٦٧-٦٨.

(١٦) نفسه، ص ٧٢.

(١٧) نفسه، ص ٧٦.

(١٨) نفسه، ص ١٠٥.

(١٩) نفسه، ص ٩٤.

(٢٠) مرجع مذكور، ص ٨.

(٢١) يقول أحد الباحثين في هذا السياق: "تراهن مقاربات كهليطو على خصوصية نقدية إبلاشية تستهدف خلخل نظام خطي، ألقى متعارف عليه... وإن الصياغة الأدبية لهذا المجال النوعي للخطاب النقدي، ليست وعاء أو مضمونا وسائليا للفكر؛ بل إنها وهي تنتقد المفاهيم ومحملاتها، وهدم الاستسلام لحرفيتها، تفكك قضاياها وموضوعاتها، داخل اللغة التي بها تصوغها: إننا أمام كتابة مليئة بالمر الحذر، إذ إنها لا تحيل على أية صورة سوى كتابتها الخاصة: كتابة صعبة الإمساك، متعددة ومنفلتة، بحكم انتهاكها للتشكيل النقدي ظل ثابتا، أي أننا أمام كتابة أدبية خارج المصطلح الأدبي لكنها في صميم السؤال الجمالي والأنطولوجي". انظر:

- محمد أزوبنة: "الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبي: مدخل لقراءة مشروع كهليطو النقدي"، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٤، شتاء ١٩٩٧، ص ١٨٦.

# فصول . نت



محمود الصبغ

raneermeldabh@hotmail.com

## مواقع الأدباء الشخصية (١):

النشر الإلكتروني، الكلمة الإلكترونية، تقنيات التكنولوجيا المعاصرة ... محكات غدت تهيم على الثقافة، وتعيد تشكيل مفهوميها، وأدواتها من قبل ومن بعد، في عالم الاتصالات السريعة. والمتغيرات الأسرع، لجأ الكتاب إلى الشبكة الدولية للمعلومات لإتاحة الفرصة لأعمالهم أن تسبر أغوار العالم، وتخترق الحدود والحواجز، تنتشر أنى شاء لها الانتشار .. وفيما يلي نسعى لتقديم قليل من كثير عن مواقع شخصية لأدباء عرب أتاحوا لنا فرصة الاطلاع على أعمالهم وامتلاك نصوصها، لمن شاء، من خلال شبكة المعلومات الدولية "الإنترنت"، غير أننا لم نلجأ للتصنيف أو الترتيب المنهجي أو التوزيع الجغرافي، فالهدف هنا التعريف ونشر المعرفة ليس إلا، ومن هذه المواقع:

- علي أحمد باكثير :

<http://www.bakattheer.com>

الهدف من إنشاء هذا الموقع هو التعريف بالأديب الشاعر الروائي المسرحي الراحل علي أحمد باكثير والتعريف بمؤلفاته ودوره الريادي في الشعر والرواية والمسرح بفرعيه الشعري والنثري وكذلك التعريف ببعض ما كتب عنه ليكون ذلك عوناً للدارسين والباحثين الذين يرغبون في إعداد الدراسات والرسائل العلمية خاصة عندما يكون موضوع البحث التاريخ للأدب العربي المعاصر، وهو في الوقت نفسه حلقة وصل بين المهتمين بأدب باكثير على امتداد الوطن العربي والعالم أجمع.

- المتنبي

<http://almotanaby.ajeel.com>

موقع شاعر العربية الأعظم المتنبي، حيث تم ترتيب قصائد وأبيات المتنبي طبقاً لترتيب الهازجي، والقصائد مرتبة أبجدياً بالقوافي والمطلع علاوة على الترتيب الزمني. كما يتضمن الموقع شروح الهازجي والبرقوقي والمكبري والعري لكل بيت من أبيات المتنبي، بطريقة تمكن المستخدم من التنقل بين الشروح المختلفة لأي بيت، ببسر وسلاسة.

- الشاعر عبد الله البردوني :

<http://www.almessiri.com>

موقع الشاعر اليمني عبد الله البردوني، ويضم: تقديم- سيرة ذاتية- كتابات ودراسات - حوارات ومقابلات- شهادات أدبية- مختارات شعرية- مراثي- صور وذكرى- أفلفة وعناوين.

• الشاعر أحمد فؤاد نجم :

<http://www.geocities.com/aboelngoom/poems.html>

ويضم قصائد عديدة من شعره بالعامية المصرية، منها: هلال العيد - ح نغني - بهية -  
دور يا كلام - موال السك - الخواجة الأمريكاني - شقع يقع - سلام للأرض - الشاعر الأكره - حرب الشعب  
- شجرة لو - على الأرغول - عدى الهوى - يا مصر - ضليعة فوق راس الشهيد - صرخة جيفارا  
- الجدد جدد - الثورة - البتاع .  
• قاسم حداد :

[/http://www.jehat.com](http://www.jehat.com)

وهو موقع جهة الشعر الذي يشرف عليه الشاعر البحريني قاسم حداد، ويعد الموقع  
موسوعة للشعر العربي المعاصر باللغتين العربية والإنجليزية (سبق توصيفه في فصول نت العدد ٦٢)

• بدر شاكر السياب :

[/http://www.jehat.com/ar/sayab](http://www.jehat.com/ar/sayab)

وهو أحد مواقع جهة الشعر، ويضم السيرة الذاتية للسياب وأعماله الإبداعية، وصوره  
وقصائده بصوته، وكتابات عنه.  
• أحمد مطر :

[/http://www.mybiznas.com/sl](http://www.mybiznas.com/sl)

موقع الشاعر أحمد مطر، ويضم السيرة الذاتية له ودواوينه، وصوره، وقصائده بصوته،  
وكتابات عنه، والحوارات التي أجريت معه، وآخر قصائده.  
• موقع الشاعر أمجد ناصر :

<http://go.to/amjadnasser>

الشاعر الأردني أمجد ناصر (المشرف على القسم الثقافي في صحيفة "القدس العربي" منذ  
إصدارها في لندن عام ١٩٨٩)، يضم الموقع أبواباً ثابتة على النحو التالي: عن الشاعر - للشاعر -  
قصائد - بطاقة للاتصال.

ويحوي الموقع أعمال الشاعر: "مدح لمقهي آخر"، بيروت ١٩٧٩ - "منذ جلعاد كان  
يصعد الجبل"، بيروت ١٩٨١ - "رعاة العزلة"، عمان ١٩٨٦ - "وصول الغرياء"، لندن - الطبعة  
الأولى - ١٩٩٠ - باريس - الطبعة الثانية - ١٩٩٠ - "سر من رآك"، لندن ١٩٩٤. "أثر العابر"، -  
مختارات شعرية - القاهرة ١٩٩٥. "خطب الأجنحة" - رحلات - لندن، بيروت ١٩٩٦. "مرتقى  
الأنفاس"، بيروت ١٩٩٧.

• موقع شاكر لعبيبي :

[/http://www.geneva-link.ch/slaibi](http://www.geneva-link.ch/slaibi)

ويضم أعماله الشعرية وكتاباته، وسيرته الشخصية، ودراساته، وأعماله الفنية والدراسات  
النقدية التي كتبت عنه.  
• موقع عبد الوهاب المسيري :

[/http://www.elmessiri.com](http://www.elmessiri.com)

المفكر العربي الإسلامي عبد الوهاب المسيري. الذي بدأ مسيرته العلمية أستاذًا للأدب  
الإنجليزي في جامعة عين شمس، وتخصص بعد ذلك في الصهيونية وتواريخ الجماعات  
اليهودية. وتعد موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية من أهم أعمال المسيري بعد أن اعتكف  
حوالي عشرين عامًا لإنجازها لتكون أول عمل متكامل في ثقافتنا العربية يتناول الجماعات  
اليهودية والحركات الصهيونية. وله المؤلفات الأدبية: الشعر الفلسطيني - العلمانية/ التحيز/ ما  
بعد الحداث - الأدب الإنجليزي ، بالإضافة إلى كتابة قصص الأطفال حيث صدر له العديد من  
المؤلفات الموجهة للطفل العربي .

• موقع محمد أسليم :

<http://www.aslimnet.net>

الكاتب المغربي محمد أسليم، ويضم: بطاقة تعريف - نصوص سرديّة- دراسات- مقالات- حوارات- إضاءات- جماليات- نصية موارد- مكتبات الموقع.

• موقع جبران خليل جبران :

<http://www.leb.net/gibran>

ويضم أعماله التي تم جمعها للاطلاع والاحتفاظ ببعضها.

• محمد رياض الشوريجي:

<http://mriyadh.8m.com>

موقع الأديب محمد رياض الشوريجي، ورغم أن هذا الموقع خاص بكتاباته فإنه يمتاز بعرضه لميوس الشعراء والأدباء العرب، ويضم الأقسام التالية:

عيون : فنون وتساالي : أدب و شعر : موقع الأديب : محمد رياض الشوريجي  
• زكي العيلة :

<http://zakiaila.com>

موقع الكاتب القاص الفلسطيني زكي العيلة.

• عدنان كنفاني:

[http://www.geocities.com/ana\\_kiyan/kanafani\\_home.html](http://www.geocities.com/ana_kiyan/kanafani_home.html)

الأديب والكاتب والصحفي الفلسطيني القاص عدنان كنفاني، من أعماله القصصية المنشورة في الموقع: حين يصدا السلاح - قبور الغرباء - على هامش المزامير- أخاف أن يدركني الصباح، ومن الأعمال الروائية: بدو (وهو اسم قرية فلسطينية تقع شمال غرب مدينة القدس) - رابعة، ومن أعماله المسرحية: مسرحية وطنية - مونودراما بعنوان "شمة زعوط".

• كامل حسين القههور:

<http://www.kamelmaghur.com>

موقع الأديب الليبي الراحل "كامل حسين القههور"، ويضم أعماله الإبداعية.

• الكاتب أسد دواره:

<http://storynet.netfirms.com>

يتضمن الموقع بعض القصص الحديثة المنشورة للكاتب السوري أسد دواره باللغتين العربية والانكليزية.

• الكاتب والأنيب عابد خزندار:

<http://www.abidkhazindar.com>

موقع الكاتب السعودي عابد خزندار، ويضم الأقسام التالية: الصفحة الرئيسية- نشر-

مجموعة مقالات متنوعة - حوارات - من رسائل القراء - إصدارات - حديث المجنون - المصطلح السري - عن الكاتب .

• الأديب محمد الأحمد :

<http://www.arabiancreativity.com/al-ahmed.htm>

الكاتب القصصي العراقي محمد الأحمد، له:

جمرة قرار أبهى، قصص- بعد الجمر .. قبل الرماد، قصص- أربع وأربعون متوالية، قصص- حركة الحيطان المتراسة، رواية- ورد الحب .. وداعاً، رواية.

• موقع محمد حسن علوان:

<http://www.alalwan.com>

موقع الشاعر السعودي محمد حسن علوان، ويضم أقسام: القصة- الرواية- القصائد -

السيرة الذاتية، ويحوي الموقع قصائد الشاعر مرتبة ترتيباً تاريخياً حتى عام ٢٠٠٤.

- الشاعرة سعدية مفرح:

[/http://www.saadiiah.com/s](http://www.saadiiah.com/s)

موقع الشاعرة الكويتية سعدية مفرح، ويضم أعمالها الإبداعية: آخر الحالمين كان. تقييد فأسرج خيل طفوني. كتاب الآثام. مجرد مرآة مستلقية.

- الشاعرة سوزان عليوان:

[/http://www.suzanne-alaywan.com](http://www.suzanne-alaywan.com)

موقع الشاعرة اللبنانية سوزان عليوان، ويضم أعمالها الإبداعية الشعرية، وما كتب عنها، إضافة لأعمالها الفنية التي تنتمي للفن التشكيلي، ومن أعمالها المنشورة في الموقع: عصفور المقهي، لا أشبه أحدا، شمس مؤقتة، ولنتخيل المشهد.

- الشاعر وديع سعادة:

[/http://www.geocities.com/wadih2](http://www.geocities.com/wadih2)

موقع الشاعر وديع سعادة، ويضم أعماله الإبداعية: ليس للمساء إخوة- المياه المياه- رجل في هوا- مستعمل يقعد ويفكر في الحيوانات- مقعد راكب غادر الباص- بسبب غيمة على الأرجح- محاولة وصل شفتين بصوت- نص الغياب- غبار.

- الشاعر فارس خضر:

<http://www.fareskhedr.netfirms.com>

موقع الشاعر المصري فارس خضر، ويضم الموقع دواوين الشاعر: كوميدية- الذي مر من هنا- أصابع قدم محفورة، ودراسات فولكلورية: ميراث الأسى (دراسة في طقوس الموت ومظاهره في التراث الشعبي المصري)- طقوس الاسترضاء.

- الشاعر توفيق زياد:

[/http://www.rannet.com/zayyad](http://www.rannet.com/zayyad)

ويضم قصائد له وقصائد بصوته، وأعمالا إبداعية أخرى، ومعلومات عنه.

في الأعداد القادمة:

مواقع الأدباء الشخصية (٢).

مواقع الشعر والشعراء (٢).

المنتديات الأدبية.

# شخصية العدد

إحسان عباس



إحسان عباس ... والنقد الممة  
عزا

إحسان عباس واستشراف النقد العر

بيلوجرافيا

إحسان عباس، بانوراما

عزا

# إحسان عباس ... والنقد المقارن

ف

عز الدين المناصرة

## ١. مقدمة :

عندما نقرأ كتابات إحسان عباس النقدية والبحثية، نجد لديه ميلاً واضحاً نحو ممارسة المقارنة بين النصوص وبين الوقائع المختلفة، لأنه - كما اعتقد - وهو يقوم بعملية تشرح النص، أو الواقعة - لا يستطيع أن يعلن اكتمال النقد، إلا إذا استوفى جانب المقارنة فيه. كما نشعر أن إحسان عباس، وهو يقارن، يمارس متعة إشباع النص بالتحليل والتنوير. ويؤساند هذا الميل لدى إحسان عباس، امتلاكه لثقافة واسعة في مجال معرفة النظريات الشعرية الأوروبية، إضافة لامتلاكه معرفة اللغة الإنجليزية والموروث العربي القديم والحديث، لكن الملاحظة الأساسية على نقده المقارن، هي أنه يدخل الممارسة النقدية المقارنة، دون أن يوظف هذه الممارسة نظرياً، فهو قليل ما يتحدث عن مناهج النقد المقارن أو (الأدب المقارن)، باستثناء إشارات سريعة، رغم معرفته بهذه المناهج بالتأكيد، فهو يمارس المنهج التاريخي الفرنسي في كتابه (ملاح يونانية في الأدب العربي) مثلاً، دون أن يعلن عن منهجه. وهو يقرأ البيهاتي والسياب في ضوء المؤثرات الأوروبية والكلمية الشعرية، وفق خليط من المناهج الفرنسية والأمريكية والسلافية وحتى الألمانية في مجال النقد المقارن. وهو أيضاً يستخدم أفكاراً متناثرة، دون أن يعلن عن أي اختبار لمنهج من المناهج، رغم أن هذا الإخفاء، يُضرب بتقويم تجربته في النقد المقارن، إذا عرفنا، أنه أول ناقد عربي - رئيس - يمارس المقارنة في مجال نقد الشعر الحديث، كما فعل في كتابه عن البيهاتي، ١٩٥٥، إذ لم يكن النقد العربي الحديث، قد انتبه لمسألة التأثير والتأثر في مجال الشعر الحديث، آنذاك، لأن الشعر الحديث لم يكن قد حصل على الشرعية والاعتراف به.

- هناك منهجان شائعتان في الدراسات المقارنة العربية :

الأول: المنهج التاريخي، حيث محاولات إثبات صلة التأثير والتأثر، وقراءة تاريخ هذه الصلات، وعقد مقارنات بين نصوص عربية ونصوص أجنبية، في إطار تقديم إشارات وتعليقات على أوجه التأثير والتأثر، وفق المنهج الفرنسي التقليدي، كما هو حال مدرسة غنيمي هلال في الأدب المقارن التي لعبت دوراً مهماً في ترسيخ المنهج التاريخي منذ عام ١٩٥٣، وحتى مطلع الثمانينات من القرن العشرين، وقد تأثر به معظم المقارنين العرب، فقد درس غنيمي هلال في

جامعة السوربون في باريس، وعاد إلى مصر، ليعمل أستاذاً للأدب المقارن في كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، حتى وفاته عام ١٩٦٨.

الثاني: منذ أوائل الثمانينات، ظهر تيار جديد من المقارنين العرب، لم ينفصل تماماً عن المنهج الفرنسي التاريخي، لكنه بدأ يفتح على دراسات التوازي Parallelism، التي تهتم بالموضوعات التشابهية والأشكال المتشابهة، بعيداً عن مقولة التأثير والتأثر، أي أن الناقد المقارن يُمارس النقد أولاً للعلمين المتشابهين، ثم يقرأ المتوازيات أو التشابهات بينهما، قراءة نقدية، وفق المنهج الأمريكي الذي لا يُركز على دراسة المصادر، ولا يقبل دراسة إثبات التأثير الفعلي، ولا دراسات الاستقبال. وقد تجلّى هذا التيار في أعمال مؤتمرات عُقدت في الجزائر ومصر والمغرب وسوريا، وفي ظهور بعض الأبحاث في هذا المجال. واللافت هنا، ذلك النشاط القوي للمقارنين العرب في الثمانينات، ثم الانكفاء نحو الصمت في التسعينات، رغم صعود ثقافة العولمة والتفاعل الثقافي والأدبي في التسعينات عبر وسائل الاتصال الحديثة.<sup>(١)</sup>

لقد مزج إحسان عباس بين التيارين السابقين، ومارس المقارنة، دون أن يعلن اختيار منهج ما، بل لم يُصنّفه نقاد الأدب المقارن ضمن تيار المقارنة، رغم معارسته المبكرة للمقارنة، والسبب في تقديره هو أنه أعلن أن هدفه الرئيس هو نقد الشعر الحديث. ثم برز منذ منتصف التسعينات ومطلع القرن الجديد، تيار يطالب بقراءة (التناص والتلاص)، انطلاقاً من فهم النص، على أنه مزيج من طبقات لنصوص سابقة، نضيف إليها قِماً فنية جديدة. فالنص لا يبدأ من الفراغ، ولا ينطلق من الصفر. لهذا يكون على النص الجديد أن يحدث (اختراقاً) للنصوص السابقة. وقد تجاوز التناص مفهوم التلاص والاقتراب وغيرهما، نحو مفهوم الامتصاص والتحويل والإضافة والخرق. وهنا يشتمل مفهوم التلاص (أي ما يُعادل مفهوم السراقات الأدبية عند العرب)، على درجة عليا من التقليد، وتليه درجات أعلى من التعميز الإيجابي، باتجاه الإبداع والتجديد. وكل ذلك يتم من خلال قراءة النصوص من داخلها، ثم الانطلاق نحو الخارج، وليس العكس. ورغم أن إحسان عباس، قد أطلع على أفكار هذا التيار، المتأثر بالبنوية الفرنسية منذ أوائل الثمانينات، إلا أنه كان يتجاهل هذا التيار، تجاهل العارف، رغم إشارته السريعة إلى مفهومي، داخل النص وخارج النص، حيث أطلق عليهما مصطلحي: (المنفذ الداخلي) و(الخارج).

ونقد فيما يلي أولاً أحد كتب إحسان عباس، التي تمارس النقد المقارن، دون إشارة لمنهج، لكن منهجه كما هو في تطبيقاته منهج تاريخي واضح، لأن طبيعة الموضوع مثلاً، قد اقتضت ذلك، أعني كتاب: ملامح يونانية في الأدب العربي.

## ٢. ملامح يونانية في الأدب العربي (القديم):

صدر هذا الكتاب عام ١٩٧٧، وفي مقدمة الطبعة الثانية عام ١٩٩٣، أشار إحسان عباس إشارة سريعة إلى أن القراء: (قد يرغبون في الاطلاع على هذا اللون من المقارنات). وفي التمهيد وهو بعنوان (نظرة في مصادر هذا البحث)، يقرر إحسان عباس: كما يقول عدة حقائق:

١. أية إشارة صغيرة في كتاب كبير، لا علاقة له بالثقافة اليونانية، قد تكون ذات أهمية بالغة في لفت نظر القارئ إلى حقيقة كبيرة.

٢. لم ينتظر عهد الترجمة عند العرب، مجيء المأمون، ولا كان وليد رغبته الجارفة في الثقافة الهيلينية، وإنما قد بدأ قبل ذلك بكثير، في فترة الدولة الأموية (بين سنتي ١٠٥-١٣٢)، والشواهد على ذلك كثيرة.



٣. برزت ظاهرة المنافسة بين أنصار الثقافة الفارسية وأنصار الثقافة اليونانية، ففي المرحلة الأولى، تغلب أنصار الثقافة الفارسية. وتمثل الصرخة التي أطلقها ابنُ الداية- الذي كان هو وأبوه من محبتي الثقافة اليونانية- حلقةً في سلسلة تلك المنافسة بين أنصار الثقافتين.<sup>(٦)</sup>
- وتعالج دراسة إحسان عباس: الشعر المترجم، وتحويل الحكم النثرية في صور شعرية، وتشكيل الأدب السياسي في قوالب وصور أدبية، واللقاء على مستوى الأمثال والخرافات والأساطير بين الأدبيين، ومن ثم يعالج الباحث مصادرها في أربعة أقسام كبرى، نختصرها فيما يلي:
١. مصادر الشعر: يرى الدكتور عباس أن ترجمة كتابي الشعر والخطابة لأرسطو، احتويا على نماذج منسوبة للشاعر أومبيروس. كذلك وجدت هذه النماذج الشعرية في كتاب (تحقيق ما للهند من مقولة) وكتاب (الآثار الباقية) للبيروني، فهي تشكل مصدراً من مصادر الشعر اليوناني والأساطير اليونانية. وقد كان المترجمون العرب، يميزون بين (الأقوال الشعرية) و(الأقوال الحكمية). كما وصلتنا بعض الأشعار المنسوبة لهوميروس من خلال كتاب (منتخب صوان الحكمة)، وعنه نقل الشهرستاني بعضها، في الملل والنحل. وكانت هذه الأقوال الشعرية، تعرف باسم (الأقوال الماندرية)، نسبة إلى شاعر يوناني اسمه مناندر- Menander. ولدى ابن هندو، فصل من الأقوال الشعرية في كتابه (الكلم الروحانية في الحكم اليونانية). كذلك نجد بعض المقطعات الشعرية الخمرية في كتاب (قطب السور) للرقيق القيرواني.
  ٢. مصادر الحكم النثرية: يقول إحسان عباس إنه ليس من هدف هذه الدراسة، البحث في الحكم النثرية، ولكن التعرف إلى مصادرها يعدّ أمراً ضرورياً، حين استغلت في الصور الأدبية العربية.<sup>(٧)</sup> ونجد هذه الحكم النثرية في مؤلفات الجاحظ، وعيون الأخبار لابن قتيبة، والعقد الفريد لابن عبد ربه، والمجتنى لابن ثريد، ومحاضرات الراغب الأصفهاني، والتذكرة الحمدونية لابن حسون، كذلك ذكرها: أسامة بن منقذ والزمخشري وأبو الحسن العامري والطروشني وابن هذيل الأندلسي. ويقول عباس إنه إذا تجاوزنا هذه المصادر الأدبية والسياسية، بحثاً عن المصادر الأصلية لتلك الحكم، فسوف نجد ما يلي: ١. كتاب نواذر الفلاسفة لحنين بن إسحق. ٢. منتخب صوان الحكمة لأبي سليمان المنطقي. ٣. الكلم الروحانية في الحكم اليونانية لأبي الفرج ابن هندو. ٤. الحكمة الخالدة لمسكوية. ٥. مختار الحكم للبشير بن فاتك. ٦. الأحاديث المطربة لابن العبري. ٧. نزهة الأرواح لشمس الدين ابن محمود. إضافة إلى ذلك: الكتب المؤلفة في تراجم الحكماء، مثل: كتاب ابن جلجل، وطبقات الأمم لمساعد الأندلسي، وتاريخ الحكماء للقفطي، وعيون الأنبياء لابن أبي أصيبعة، ومخطوطه كوبريلي، وطب النفوس لابن عقيّين: (وهو مؤلف بالعربية مكتوب بحروف عبرية، وقد حقق فيه الأستاذ هالكن فصلاً من أقوال الحكماء، وعليه كان اعتمادي في هذا البحث)، كما يؤكد عباس.<sup>(٨)</sup>
  ٣. مصادر الفكر السياسي: يكرر الدكتور عباس بعض المصادر السابقة، ويشير إلى بعض الرسائل السياسية في (مقالات فلسفية قديمة) لشيخو، وفي الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام، تحقيق عبد الرحمن بدوي.
  ٤. مصادر الخرافات والأمثال: هناك ثلاثة أنواع من المصادر يقول عباس- هي: أ. كتب الحيوان (الجاحظ والدميري). ب. كتب الأمثال (جمزة الأصفهاني والثعالبي والإبشيهي). ج. كتب الأدب (ابن عبد ربه، الراغب الأصفهاني، ابن الجوزي، ابن هندو، ابن بطلان والقفطي).
- وفي الفصل الأول من الكتاب، يفترض الدكتور عباس أن العرب لم يترجموا شعراً يونانياً، ومن ثم لم يتأثر أدبهم بذلك الشعر، وهو يقدم ثلاثة أسباب لهذا الافتراض:

١. أن العرب، كانوا يرون لهم في شئون الشعر والبلاغة والفصاحة، تفوقاً يميزهم عن سائر الأمم.
  ٢. أن الأدب اليوناني، سواء أكان ملحمياً بطولياً أو مسرحياً، كان يتكئ على تراث وثني، يتعارض تماماً والتوحيد (الإسلامي) الصارم.
  ٣. لما كان عصر الترجمة قد واكب ظهور الشعوبية التي تعيب على العرب تخلفهم، لم يشأ هؤلاء العرب، أن يُعَرَّوْا بحاجة إلى معرفة ما لدى الأمم الأخرى من أدب، فهذا يسلبهم أبرز أنواع التفوق، أي الميدان الأدبي.<sup>(١)</sup>
- ويؤكد الدكتور عباس أن المترجمين والمعلقين العرب: (يونس بن متى والفارابي وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني)، حين ترجموا أو علقوا على (كتاب الشعر) لأرسطو، قد عجزوا عن فهم مصطلحاته وقواعده وأحكامه. وفي عصر الترجمة قرر الجاحظ أن (الشعر لا يُستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل) وأن (فضيلة الشعر مقصورة على العرب)، ومثل هذا المبدأ يقول الدكتور عباس- (يُفْتَر الناس من ترجمة الشعر إلى العربية)<sup>(٢)</sup>، ولكن حنين بن إسحق، (في عصر الجاحظ نفسه)، سَمِع ذات مرة يُنشد شعراً بالرومية لأوسوريوس رئيس شعراء اليونان. وينقل عباس عن الفارابي، قوله إن العرب يُعنون بنهايات الأبيات، أكثر من سائر الأمم الأخرى، وأنهم يجعلون التلحين أو النغم المرافق للإشاد، جزءاً من الشعر نفسه، بينما تفعل ذلك بعض الأمم الأخرى. ويتطرق الفارابي إلى أن القول، إذا تمت فيه عناصر التخيل، ولكنه لم يبين على وزن وإيقاع محدّد، فهو ليس (شعراً)، وإنما هو (قول شعري). ويقارن الفارابي بين الوزن في الشعر العربي والشعر اليوناني، فيرى كلا منهما قائماً على وحدات، تعرف عند العرب بالأسباب والأوتاد، وعند اليونانيين بالمقاطع والأرجل، وأن اليونان انفردوا بين الأمم، بأن خصصوا لكل موضوع وزناً مستقلاً. وقد عدّ الفارابي من أنواع الشعر اليوناني- يقول عباس- ثلاثة عشر نوعاً، منها: ١. الطراغونيا. ٢. ديثرمبي. ٣. قومونيا (Comedy). ٤. أفقي (Epic). ٥. ريطوري (Rhetoric). ٦. أيامبو (Iambus). وفي المائة سنة التي تلت وفاة الفارابي، ازداد الاهتمام بأدب الحكمة اليوناني، لكن طبيعة الشعر المترجم، كانت شديدة الشبه بالأقوال الحكمية. من هنا يتيقن لنا- يقول الدكتور عباس- أن (طلاب الثقافة اليونانية، وقصوا في دائرتين مغلفتين، فهم إما عرفوا منزلة اليونان في الشعر، وبعض النماذج الشعرية، عن طريق كتابي أرسطو، وما حولهما من شروح، وإما عرفوا أقوالاً شعرية- غير دقيقة النسبة- لا تفترق كثيراً عن الحكم)<sup>(٣)</sup>. أما عن البيروني في كتابه: (تحقيق ما للهند من مقولة) والآثار الباقية عن القرون الخالية)، فيقول عباس، إن البيروني، لم يسبقه أحد إلى ربط الأدب اليوناني بالأسطورة اليونانية، وهو لم يحاول أن يُسخر حكمة اليونان وأدبهم، في سبيل خدمة التوحيد. وقد اتقن البيروني اللغة السنسكريتية، حيث أجرى مقارنات بين الهند واليونان والعرب؛ وتحدث عن علم العروض عند الهنود. ثم أشار الدكتور عباس إلى (كتاب الشفاء) لابن سينا، الذي وصف ابن الأثير على النحو التالي: (كانه- أي ابن سينا- يُخاطب بعض اليونان)<sup>(٤)</sup>، وعن كتاب (الشفاء) ينقل حازم القرطاجني في (منهاج البلقاء وسراج الدباء)، تصورات ابن سينا للشعر اليوناني، لكن القرطاجني، يضيف إلى ما قاله الفارابي وابن سينا، ثلاثة مفهومات أخرى، يُحددها الدكتور عباس، وهي:
١. أن الشعر اليوناني، يركز إلى الأساطير والخرافات التي تقترض وجود أشياء، لاحظ لها من الواقعية.
  ٢. أن الشعر اليوناني، يتكئ على خرافات، تشبه خرافات كليلة ودمنة، وخرافة (ذات الصفا) التي ذكرها النابغة الذبياني.
  ٣. أن لهم طريقة خاصة في الشعر، يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه وتنقله.<sup>(٥)</sup>

- وفي الفصل الثاني من الكتاب: (أوميروس الشاعر والموروث الأوميري سي عند العرب)، يُسمي الدكتور عباس، شعراء اليونان الذين عُرفوا لطلاب الثقافة الإغريقية، وهم: إيسويوس، بندارس، سيمونيدس، سوفقليس، أوريبيدس، قاقلس، ماركس ... وغيرهم، لكن لم يحتل أحد لديهم مكانة عالية كالتي احتلها أوميروس، فهو (أمرؤ القيس اليوناني)، فقد كان يجمع الشعر إلى الحكمة، والمفاجئ هو أنه يؤخذ من بعض الحكايات أنه (كان في الشعر في نظر بعض العرب من القتلين)<sup>(١١)</sup>. ويضيف الدكتور عباس: (لم تكن الشهرة التي نالها أوميرس، مبنية بالدرجة الأولى على معرفة وثيقة بآثاره الشعرية، إذا نحن استثنينا من ذلك معرفة حنين المباشرة لشعره، فإن الأثرين العظيمين اللذين يُنسبان إليه، وهما الإلياذة والأوديسة، لم يُترجما إلى العربية)<sup>(١٢)</sup>. وتندرج عند العرب، الأقوال المحققة باسمه في ثلاثة أنواع: ١. أقوال ومواقف حكمية، يشارك فيها سائر الحكماء. ٢. أشعار ثابتة النسبة له أو محتمل ثبوتها. ٣. أشعار نسبت له وهي لغیره. ويناقش الدكتور عباس، المصادر العربية التي تناولت هذه الأنواع، حيث يرى أن (استقطاب شخصية ما، عناصر متفرقة من شخصيات أخرى، وإبراز دور الحكيم، واختفاء شخصية الشاعر المحمي، قد أفسح المجال لا تُنسب إليه أقوال غيره وحسب، بل تُضفى عليه صفات وخصائص، مستمدة من شخصيات أخرى)<sup>(١٣)</sup>. وأبرز الأمثلة على هذا الخلط، هو الخلط بين أوميروس وإيسوبيوس (إيسوب). وتُضاف هنا مشكلة أخرى هي قلة المعلومات التاريخية عن إيسوب، مما يُقلل إمكانية المقارنة. ثم يقرأ الدكتور عباس أثر إيسوب في الشخصيات والأمثال العربية وقضية اللقاء بين آثار الشرق والغرب. وهو يرى أن شخصية إيسوب تلقي ظللاً على بعض الشخصيات الجاهلية والإسلامية، وبخاصة في القرنين الأولين - عن طريق الحوار، كما في حوارات القضاة مثل: الشعبي وشريح ولياس، فقد جاءت صورة الحوار متأثرة بالخرافة الجاهلية على أسنة الحيوانات، مشابهة لحكايات إيسوب. أما شخصية لقمان، فيرى الدكتور عباس أنها: (تتطابق مع شخصية إيسوب، إلى حد كبير)<sup>(١٤)</sup>، وإذا كان أدب إيسوب، معروفاً لدى العرب في الجاهلية عن طريق اللغة الآرامية، وعن طريق نصارى الحيرة بالذات، فنحن نجد نماذج من الخرافات والأمثال الجاهلية، مضمنة في أدب إيسوب، لكن الدكتور عباس يحذر من أن بعض العناصر عند إيسوب، ترجع إلى أصول مشرقية، موهلة في القدم، وبخاصة إلى أصول سومرية. وهو يمثل لذلك بثلاث قصص سومرية:

١. قصة الحيوان الذي ذهب يطلب قرنين، فعاد مجدوع الأذنين.

٢. قصة البعوضة التي حطت على ثور.

٣. قصة الثعلب الذي لم يستطع أن يحصل على عنقود عنب، فقال معزياً نفسه: هو حامض.

وفي خلاصة واثقة يقول الدكتور عباس: (فهذه الأمثلة تدل على أن خرافات إيسوب ذات أصول موهلة في القدم، وأن منها ما هو مشرقى في أصله، وليس نتاجاً يونانياً خالصاً، وأن التلاقي بين آداب الشرق والغرب، كان أوسع نطاقاً)<sup>(١٥)</sup>. لقد تصوّر العرب - الحيوانات تتكلم بلسان الإنسان في الهجاء والفخر، وأن الخرافات التي تهدف إلى العبرة، ومنها ما يبدو عربياً خالصاً، لا سبة فيه لمؤثرات خارجية. ثم يقدم الدكتور عباس قصصاً، تمثل نماذج لقاء القصة العربية بالقصة اليونانية. أما عن ترجمة الشعر الخمري اليوناني إلى العربية، فيرى الباحث أن الأندلس، اعتمدت على ما تُرجم من آثار يونانية في المشرق، ولكن الأندلسيين ترجموا كتاب أورويسوس في التاريخ، وهو ملئ بالأخبار والأساطير والأشعار اليونانية والرومانية. وقد نقل المترجم بعض الشعر الروماني إلى شعر عربي. أما في القهروان، فقد اشتهر علي بن أبي الرجال، المصطلح بالثقافة اليونانية، حيث يقول ابن رشي أن من فضائل الشعر أن اليونانيين، إنما كانت أشعارهم تنقد العلوم والأشياء النفيسة والطبيعية التي يخشى نهابها. ثم جاء المؤرخ إبراهيم

الراقي، المطلع على الثقافة اليونانية، كما في كتابه (قُطْبُ السرور)، فلأول مرة يقدم لنا هذا الكتاب، أشعاراً مترجمة عن اليونانية في موضوع- الخمر. ويقدم الباحث قطعاً من هذه الأشعار ويقارنها- كلما أمكن- بنصوص لشعراء عرب في موضوع الخمر. ويخلص الدكتور عباس إلى القول إن هذه القطع: (تمثل نعمة جديدة في سياق الصلات بين الأدبين اليوناني والعربي، وتُشير إلى أن الترجمة اتسعت لتشمل- الشعر الغنائي)<sup>(١٤)</sup>. ثم يشير الباحث إلى اقتباس عبد الحميد الكاتب، المعارف اليونانية في السياسة واستخدامها في رسائله، فهناك تشابه بين رسالة عبد الحميد ورسائل أرسطو، حيث يعقد الباحث مقارنة بين هذين العلمين، ويصل إلى القول: (إن ميل عبد الحميد إلى التفنن والأصالة، لم يستطع أن يحجب مقدار حرركته في الإطار الثقافي الموجود لدى الفرس واليونانيين)<sup>(١٥)</sup>. ويُعالج الدكتور عباس موضوعاً آخر، هو (معارضة مرثي الحكماء للاسكندر في الأدب العربي) كنموذج للتأثر من زاوية المحاكاة، وخاصة لدى أبي سليمان المنطقي وتلاميذه. فهناك رواية تقول إن الاسكندر توفي في العراق. ثم نقل إلى الإسكندرية ليدفن فيها. وقد تجمع عدد من الفلاسفة والحكماء عند قبره، وقال كل منهم قولاً في تأبينه. وقد تُرجمت هذه الأقوال إلى العربية قبل زمن حُلين بن إسحاق. ويبلغ عدد هذه الأقوال- ستة وستين قولاً، وهي عند سعيد بن البطريق، اثنان وثلاثون قولاً، وهي عند أبي سليمان المنطقي- في المختصر، ثلاثة وعشرون قولاً. وهناك تفاوت في الصياغة بين العبارات، ويرجع عباس ذلك، إلى سببين:

١. اعتماد بعض المصادر على ترجمات سريانية أخرى، غير التي اعتمد عليها حُنين.
٢. ميل ناقلي هذه الأقوال، إلى تعريب الأسلوب المنقول، أي اختيار صيغة عربية أدبية له، وهذا ينقل القول المترجم إلى حيز جديد.<sup>(١٦)</sup> ويرى الباحث أن هذه الأقوال، اكتسبت أهمية في الأدب العربي والسرياني والفارسي والتُركي، وشاعت منذ القرن الثاني عشر الميلادي. ثم يعقد الباحث مقارنة بين رواية أبي سليمان المنطقي، وروايات أخرى لبعض هذه الأقوال. ثم يتحدث الباحث عن إعادة صوغ الفكر السياسي اليوناني في أسلوب أدبي. وقد تمثل هذا الجهد- كما يقول- في أمرين:

١. صياغة الحكمة السياسية الأخلاقية، في أقوال تسير بين الناس ويسهل حفظها، كما فعل أبو الحسن الصفاني، في (الاستعانة على حسن السياسة).
  ٢. إعادة ترجمة الآثار اليونانية بأسلوب رفيع، لكي تصبح نموذجاً أدبياً يحتذى الكاتب. وكان من أوائل النصوص السياسية المنقولة إلى العربية، كتاب السياسة المنسوب لأرسطو. وقد كتبت هذه النصوص لاحقاً، بأسلوب أدبي مسجوع.<sup>(١٧)</sup>
- وفي موازاة حركة تحوير الأدب السياسي اليوناني إلى أسلوب نثري جزل مسجوع، ظهرت حركة نقل الأمثال والحكم من صورتها النثرية إلى نظم. وقد تمثلت هذه الحركة- كما يقول عباس- في ثلاثة تيارات، سواء أكانت الأصول يونانية أم فارسية:
١. تيار يتمثل في ما قام به- آبان اللاحقي وسهل بن نوبخت وعلي بن داود، في نقل- كليلة ودبنة إلى الرجز، وفي نقل حكَم الهند وغيرها. وهو تيار له حدود واضحة.
  ٢. تيار لا حدود له، رأى في الحكم والأمثال ملكاً شعبياً، يستطيع من شاء أن يستمد منه، وأن يتصرف به، حسبما يحلو له.

٣. تيار أخيه شيء بالانتحال، ويمكن أن نسميه اقتباساً أو تفعيلاً للحكم الأجنبية عن طريق القمص العابد في الثقافات الأجنبية. ونموذج- كلثوم العتابي وصلته بالفارسية. ومنها أيضاً: أرجوزة أبي العتاهية (ذات الأمثال) التي قد تنتمي لهذا التيار، وقد تنتمي للتيار الأول.<sup>(١٨)</sup>
- وفي نقل الحكم المنثورة إلى شعر- يرى الدكتور عباس، أنه لا يمكن أن يطعن المرء إلى قول حاسم في أن هذه الحكمة أو تلك، مأخوذة عن أصل يوناني. وقد تنسب الحكمة الواحدة، حيناً إلى

الفرس، وحيناً إلى اليونان، وتارة إلى الهند، ثم تجدهما، ذات أصول راسخة في البيئة العربية منذ عهود قديمة. ويقرر أن العرب، كانوا مشاركين في حضارة الشرق قبل الإسلام وبعده - وأنهم عرفوا الحكمة اليونانية قبل عصر الترجمة بزمان طويل. وخير شاهد على ذلك - كما يقول كتاب الأدب الكبير، وثيق الصلة بالفارسية وبكتاب يُدعى (أفستا). وهو يبين التماثل بين كثير من الحكم الفارسية وما نقله العرب من حكم اليونان. ويقدم الدكتور عباس أمثلة مقارنة. ثم ينتقل الباحث إلى (صهر معاني الحكم اليونانية في الشعر العربي)، حيث رأى بعض النقاد أن أبا العتاهية في حكمته، كان تلميذاً للثقافتين الفارسية واليونانية، خصوصاً مراثي الاسكندر في بعض قصائده. كذلك تأثر بالثقافة اليونانية: صالح بن عبد القدوس، والأخطل والمتنبي وغيرهم. ويرى الباحث أن أكبر عمل منظم في هذا الصدد، هو الرسالة الحاتمية في ما وافق المتنبي في شعره، كلام أرسطو في الحكمة، لأبي علي الحاتمي. وينتقد الدكتور عباس، الحاتمي على أنه: (كان يعتمد أبسط صور التشابه الظاهري، ليقم علاقة بين الحكمة وبين الشعر، دون أن يفتش بدقة عن الاختلاف الواسع بينهما)، كذلك (إيراد المعاني المتشابهة مع مراعاة تفريقها، كأنها عدة معان مختلفة)<sup>(٢)</sup>، وهو أيضاً - أي الحاتمي - ينسب كثيراً من الحكم لأرسطاطاليس. ويوازن الباحث بين ما أورده الحاتمي من حكم، وبين ما أورده المصادر العربية الأخرى، فيجد اختلافاً واضحاً. ويختتم بالقول حول صلة المتنبي بالأفكار الفلسفية: (لكن المتنبي لم يكن مترجماً لتلك الأفكار والمصطلحات، وإنما تمثّل كل ذلك على نحو فذ، فكان شعره ثمرة عجيبة لذلك اللقاء الثقافي)<sup>(٣)</sup>. ثم ينتقل الباحث الدكتور عباس إلى فصل بعنوان: (اتخاذ المقاومة وعاءاً للفكر الحكمي والسياسي واليونانيين)، حيث يقرأ الأثر اليوناني في مقامات بدیع الزمان، مثل: المقامة المضيرة. ويشير إلى كتاب (دعوة الأطباء) لابن بطلان، ففيه أثر كبير من المقامة بشكل عام، ومن المقامة المضيرة بشكل خاص. ثم يقارن الباحث بين مقامات (دعوة الأطباء) و(مأدبة الحكماء) لأثنابوس التفراسي. كما يشير إلى محاولة لسان الدين بن الخطيب في: (مقامة سياسية) و(كتاب الإشارة إلى أدب الوزارة)، حيث المزاجية بين الشكل الأدبي العربي، والمحتوى الفكري اليوناني. أما الفصل الأخير من كتاب الدكتور عباس، فهو بعنوان (ملاحظات على طريق الدراسة والمقارنة): يتساءل عباس: إذا وجدنا تشابهاً واضحاً بين أبيات من الشعر العربي، والشعر اليوناني، فكيف نفسر هذا التشابه، ويورد عدة أمثلة، منها:

١. الشاعر اليوناني: الحياة كالخمر، فإن القليل المتبقي منها، يحوّر حامضاً.

- الشاعر العربي: والعمر مثل الكاس، يرسب في أواخرها القذى.

٢. الشاعر اليوناني: غيرتني بالشيخوخة (وقلت: إنها رديئة).

- الشاعر العربي: غيرتني بالشيخ (وهو وقار).

- وهنا يقرر الباحث بأن العرب بعد الفتح، انتشروا في عالم تغلب عليه الحضارة الهلنستية، والثقافة الكلاسيكية، وأنهم ورثوا مؤسسات وأصولاً ثقافية ومناهج تعليمية، ولهذا كان ظهور المشابه أمراً يكاد أن يكون محتملاً<sup>(٤)</sup>. ويقدم الدكتور عباس، أمثلة على ذلك، نوجزها فيما يلي:

١. اعتقد العرب - مثلما اعتقد اليونان، أن الشعر (ديوانهم). ولهذا كان اليونانيون، يرون أن أوميرس، هو نموذج التراث، ولم يجد العرب عن هذا المعتقد. واعتقد الفريقان أن الشعر أداة التخليد، وأن الشعر أداة للتسلية والفائدة والتعليم.

٢. لم يضع العرب واليونان، حدوداً فارقة في الشكل بين الشعر والنثر، بحيث يفرقان في الجوهر والأصل.

٣. قضية الطبع والصنعة في الشعر مشتركة.

٤. الصراع بين القدامى والمحدثين، شغل في الأدبين دوراً مهماً.

٥. أهمية الكتاب لدى اليونان والعرب.

٦. قضايا التناظر الطبيعي والمجتمعي من تراث العالم الهلنستي: نبيل المحدث أو شرف العلم: السيف أو القلم، الورد أو البنفسج، الشجاعة أو الحكمة، كذلك الأمر في الشعر العربي.

٧. الحب كالبطولة، من موضوعات الشعر في الشعرين اليوناني والعربي.

٨. كثير من طرق التعبير عن المواقف المختلفة في الحياة، ينتهج نهجاً واحداً: التمزّي يموت العظماء، والتعبير عن استئثار العجز.

٩. تشكّي الزمن في الأدبين.

١٠. موضوعات: الفتى والشيخ، أو اجتماع القوة والحكمة، أو الشباب والحلم، يلعب دوراً هاماً في الأدبين.

١١. المجازات: مجازات (القراية)، وافرة في الأدبين، كذلك: مجازات الطعام والشراب، والحواس، ومجازات النحو والبلاغة. أما الاقتراق: ففي مجازات الفقه والحديث عند العرب، ومجازات البحر والمرح عند اليونانيين.

١٢. الإيجاز، هو معيار الإجابة في الأدبين.

١٣. اللقاء على مستوى الأساطير: التشابه بين الحكاية اليونانية، وقصص ألف ليلة وليلة العربية: وينقل الدكتور عباس عن جرونيانوم، أوجه التشابه، وهي تصل إلى أحد عشر تشابهاً، لكن عباس، لا يوافق على رأي جرونيانوم، بشأن هذه التشابهات: (صور التشابه التي عرضها جرونيانوم، هي صور لتجارب متشابهة، في مجتمعين مختلفين، وبعضها يدل على أنه نتيجة ظروف طبيعية واحدة)<sup>(٣٣)</sup>.

- وفيما يلي نقد ملاحظات، حول كتاب الدكتور عباس: (ملامح يونانية في الأدب العربي القديم):

أولاً: يشير إحسان عباس إلى هدف الكتاب بوضوح، وهو المقارنة، ويؤكد ذلك في الفصل الأخير، حين يعقد مقارنات سريعة بين أدب اليونان وأدب العرب، لكنه يتخذ منهجية علاقة السابق (اليونان) باللاحق (العرب). وهو حين يتذكر مساهمة العرب في الحضارة الشرقية قبل الإسلام، يتراجع قليلاً، فيبحث عن (التماثل) بين الأدبين. ورغم الإشارات السريعة لثقافة العرب قبل الإسلام، فإنه لا يُعمّق هذه النقطة بالذات، مما جعل المقارنة، تؤكد مقولة السابق واللاحق. ومع هذا فهو يشير إلى الأصول السومرية لبعض القصص، وهو يبالغ أحياناً في البحث عن أصول إغريقية غير مقننة للمقامات العربية. وهو يفرض التشابه بين ألف ليلة وليلة والحكايات الإغريقية، ونحن نوافقه على ذلك. وهو يجري مقارنات موسّعة في الكتاب كله، دون أن يعلن أو يناقش مناهج ومدارس النقد المقارن من الناحية النظرية، ليحدّد منهجاً معيناً يطبّقه، لكنه (في واقع الأمر)، أقرب إلى المنهج التاريخي الفرنسي في تطبيقات الكتاب.

ثانياً: يتعمّق كثيراً في استيفاء مقارنة الفكرة بغيرها، فرغم أنّ البحث، قد حدّد غايته بالمقارنة بين الأدبين العربي واليوناني، إلا أن الدكتور عباس يلاحق الفكرة حتى نهايتها في آداب أخرى: كالفارسية والهندية، كما في موضوعات مثل: أوميرس-الاسكندر-إيسوب، أو كما في موضوعات مثل: المقامات-عبد الحميد الكاتب-الخرمات... الخ.

ثالثاً: يميّز بين المصادر الأصلية والمصادر الثانوية، فيفضّل المصادر الأصلية. وقد ظلت دراسة المصادر في الأدب المقارن، منذ زمن طويل، تشكل محوراً رئيساً.

رابعاً: لديه براءة في التمييز بين درجات التأثير والتأثر، فهو مثلاً ينتقد الحاتمي في إرجاعه لبعض قصائد المتنبي إلى أصول إغريقية، حيث لا ينكر تأثر المتنبي، لكنه يعترف بأصالة المتنبي. وهو ينتقد مبالغة الحاتمي في البحث عن التشابه الظاهري.

خامساً: خصّص مساحة واسعة لحقل الترجمة في الكتاب، فهو يقارن النصوص الأصلية بالنصوص المترجمة، وينتقد الاختلافات بين المترجمين والشراح في نقل النص الواحد.

سادساً: تبقى ملاحظة قد تبدو شكلية، وهي ضرورة إضافة كلمة (القديم) إلى (الأدب العربي) في عنوان الكتاب.

### ٣. المؤثرات الأجنبية في شعر البيهاتي:

يُعدّ إحسان عباس في دراسته النقدية لديوان أباريق مهشمة، لعبد الوهاب البيهاتي - بحديث عن مدرسة (التصويريين- Imagists)، ليثبت لاحقاً بالنصوص، تأثر البيهاتي بهذه المدرسة. فهو أولاً، يحدد خصائص المدرسة:

١. استعمال لغة الحديث، في الشعر، واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة.
٢. ابتكار نغمات جديدة، لتعبر عن حالات جديدة، وليس من الضروري التزام الشعر الحر دائماً.
٣. خلق صورة- وفي هذا يقولون: نعم إننا لسنا رؤامين، ولكن نرى أن الشعر يجب أن ينقل الجزئيات بدقة، ولا يتعلق بالعموميات المبهمة.<sup>(١)</sup>

- وقد ازدهرت هذه المدرسة في أمريكا وإنجلترا، بزعامة إزرا باوند، ثم الشاعرة إيمي لويل (Amy Lowell)، واليوت. فهي تلتقي مع كثير من الشعراء الذين لم يؤمنوا بالتصويرية، مثل قول بيتس- Yeats: (علينا أن نختار أسلوباً أقرب إلى الكلام، بسيطاً كأبسط أنواع النشر، كأنه صيحة تخرج من القلب). ثم يقارن الدكتور عباس بين البيهاتي والتصويريين، ليعزّز الفوارق بينهما، فيورد قصيدة هويل- Hulme، وهي قطعة تصويرية، ويقارنها مع قصيدة (سوق القرية) للبيهاتي، فهو يقول إنّه، منذ الخطوة الأولى، نجد البيهاتي يفارق التصويريين، بل هو يضع النقيض، لأنه نشأ يرى اللفظة جامدة في اللغة العربية- يقول عباس- فالبيهاتي يعتمد أن يردّ إليها حياتها ويجعلها ستاراً، تختفي وراءه معان كامنة. وتكاد هذه المعاني تمرّق اللفظة، حين تتجمع الإحساسات وتكون للصورة أجزاءها، فالتصوير- يضيف الدكتور عباس: (شيء مشترك بين البيهاتي وشعراء المدرسة التصويرية، لولا الخلاف في الغايات. أما في نثر أجزاء الصورة، فربما لم يكن هناك فرق أبداً)<sup>(٢)</sup>. ثم يقارن بين قصيدة (سوق القرية) للبيهاتي، وقصيدة- فلتشر- Fletcher، وعنوانها (حي مكسيكي)، فيقرر أن القصيدتين بينهما تقارب شديد. فكلتا النظيرتين يهين للشاعر مجالاً لالتقاط أجزاء كبيرة. وكلاهما يجمع في داخل الإطار الكبير، ما يحتويه منظر سوق القرية والحي المكسيكي. وهما يلتفتان بوجه خاص عند مناظر البؤس (الأكواخ- الأطفال والرجال- الذباب والحصان المتعفن)، لكن فلتشر- يقول الدكتور عباس- أدقّ نقلاً لأجزاء صورته. ولا يفت التشابه بين البيهاتي والتصويريين، عند بعثرة الأجزاء، وبثّ الخطوط التي تهدو متباعدة في الصورة، وإنما يتعدى ذلك إلى مظاهر أخرى، أوضحها وجوداً، ظاهرة- التكرار. وهنا يقارن الدكتور عباس بين قصيدة (مسافر بلا حقائب) للبيهاتي، وبين قصيدة إيمي لويل (مدينة الأوراق المتساقطة)، ومقطع (صورة سيّدة) لإيليت. ويصل الدكتور عباس إلى خلاصة: (من كل هذا يتبين لنا أن بين البيهاتي والتصويريين، ملامح مشتركة، تجعل من البيهاتي في الشكل العام، شاعراً تصويرياً، وتجعل الصورة، قاعدة لقصيدته)<sup>(٣)</sup>. ثم يقارن الدكتور عباس بين البيهاتي وإيليت- Elliot: (فالبيهاتي واليوت يلتقيان أيضاً في ذلك التسجيل الفوتوغرافي لأجزاء الصورة. وخاصة الجانب غير المضي منها. ويتعلقان بما يُسمّى التوافه، ومن هذه الأشياء الصغيرة يؤلفان

المنظر العام<sup>(٣٧)</sup>. ويترجم الدكتور عباس مقطعاً من قصيدة لإليوت،<sup>(٣٨)</sup> ليقول إنها نفس طريقة التصويرين، وبها ترتفع الصور العادية إلى مرتبة الشعر. وهذه الطريقة هي التي تجعل من بودلير، شاعراً فذاً في نظر إليوت: (يرفع بودلير تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق). وهذا ما يجعل الدكتور عباس يقول: (والى حد ما، حاول البياتي أن يحقق شيئاً من هذا الذي حققه بودلير. وخصوصاً في صور العيب والجهد الضائع التي استمدّها من تجربة الحياة اليومية. غير أن البياتي، يفتقر عن بودلير في حقيقة اجتماعية هامة، فهو ليس شاعر مدينة، وإنما هو في صورة ابن القرية، يرى نقائصها، ويحسُّ بآلام أهلها) - وهو أي البياتي: (يلتقي واليوت في لغة الحديث العادي، ثم ينشقان معاً عن التصويريين في الإيحاء والرمز، وجعل حركة الصورة، ممثلة للحركة والخلجات النفسية، وإن كان البياتي أقلَّ إغراباً من إليوت، وأقلَّ احتفالاً باصطراع التيارات الخفية في الأعماق، وأبعد عن استكناه الدوافع الدينية، وأقلَّ تأثراً بدراسة الرمزيين الفرنسيين)<sup>(٣٩)</sup>. وسواءً تأثر البياتي بإليوت مباشرة أو بطريقة غير مباشرة يُضيف عباس: (فالمنهج العام لقصيدة إليوت، يؤثر في بناء قصيدة البياتي، وخاصة في ارتكاز القصيدة على نوع من التلطيح الذي تزرع به الأساطير، والانتقابات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة. فلاقتباس جزء أساسي من الشكل هنا، وليس عدواناً على أملاك الآخرين ومحصلات قرائحهم)<sup>(٤٠)</sup>. وفي مكان آخر من دراسته عن البياتي، يشير الدكتور عباس، إلى أنَّ شخصية (الجواب)، أقرب إلى نفس البياتي، وهو في هذا أشبه بالشاعر أودن-Auden، فالرحالة أو الجواب، له صورة جلجامش وعوليس والسندباد. وكما هي عند دانتي وكولردج وأبي العلاء. وهناك التجواب الرمزي النفسي، عند جويس وكافكا، وفي قصيدة (الأرض الخراب) لإليوت، ودون كيخوته لثريانتس، فهو رمز للإنسان الضائع عند البياتي. وعند تأثر البياتي بأسطوري بروميثيوس وسيزيف، اليونانيتين، أخذ البياتي من بروميثيوس (معنى العذاب)، ومن سيزيف (معنى التضحية الاختيارية). ويقرأ الدكتور عباس، مسألة اصطدام شخصيات البياتي، بالجدار بصفته حاجزاً للسكان في المنفى، فأثناء استعمال البياتي للجدار، يبرز رمزان هما: (الموتى والثقافون): (ولفظه - الثقافين في شعر البياتي تنظر إلى قصيدة إليوت، (الرجال الجوف)<sup>(٤١)</sup>، ثم يعود الدكتور عباس، مقطعاً من هذه القصيدة، لمقارنته بمقاطع من شعر البياتي. أما لفظة (الموتى) فيقول معلقاً عليها: (ليس إطلاق لفظة - الموتى، على الأحياء من صنع إليوت، لأن اللفظة بهذا الاستعمال، قديمة، والمتنبّي يقول: نحن بنو الموتى)<sup>(٤٢)</sup>. وفي النهاية يرى الدكتور عباس أن قصيدة إليوت (الرجال الجوف)، ألقت ظلالها على قصيدة للبياتي، عنوانها: (الأوغاد).

- وفيما يلي بعض الملاحظات، حول دراسة عباس لديوان البياتي:

أولاً: لا نعرف حدود معرفة إحسان عباس عام ١٩٥٥، (أي حين كتب هذه الدراسة)، بالمنهجين: الفرنسي والأمريكي في النقد المقارن، وإذا كان يعرف، فلماذا لم يقدم أية مقدمة نظرية عن الأدب المقارن، ولا نستطيع الجزم أنه كان يعرف عناصر المنهجين معرفة أكيدة. كما لا نستطيع أن نجزم أنه لم يكن يعرف مناهج الأدب المقارن، ولكن المؤكد أنه مارس منهج التوازي الأمريكي، كما هو أماننا في تطبيقاته النقدية المقارنة في دراسته لشعر البياتي. والمؤكد أنه مارس المنهج التاريخي الفرنسي في كتابه (ملاح يونانية ...). والمهم هو ميله الواضح لأسلوب المقارنة، سواءً استخدمها بالمنهج، أو بغياب المنهج.

ثانياً: ما يؤكد استخدامه لمنهج التوازي الأمريكي، هو استخدامه للمتشابهات المتوازية، وعدم إصراره على إثبات التأثير والتأثر، مثل: مقارنته لقصيدة سوق القرية للبياتي بقصيدة فلتشر - الحى المكسيكي، ومقارنته لقصيدة - مسافر بلا حقائق، بقصيدة ليمى لورول - مدينة الأوراق المتساقطة. فالتشابه هنا وارد، أما التأثير والتأثر، فهو غير مؤكد.



ثالثاً: لا نستطيع الموافقة على مقارنة لفظ بلفظ، لنثبت التشابه أو التأثير بشكل غير مباشر، كما فعل الدكتور عباس لدى مقارنته لفظة: (الفارغون أو الجوف)، لدى إليوت، بلفظة: (التافهون أو الموتى)، لدى البياتي، ولكن يمكن أن نتفق على المعنى الإنساني العام لحالة الخراب الروحي المشترك في بعض قصائد الشعراء، وهي لدى إليوت (تأملية)، ولدى البياتي (هجائية) للواقع.

رابعاً: الأرجح (وهو ما يُشير له الدكتور عباس)، أنَّ البياتي تأثر بالطقس العام الذي أشاعه الشعر الأوروبي الحديث، من أثر في الشعر العربي الحديث في الخمسينات، إضافة لثقافة البياتي المحسوسة آنذاك، عام (١٩٥٥) في مجال اللغة الإنجليزية وآدابها. كذلك تأثر البياتي بترجمات الشعر الأجنبي إلى العربية. فهو بتقديرٍ لم يكن يمتلك ثقافة عميقة في الأدب الإنجليزي آنذاك.

#### ٤. المؤثرات الأجنبية في شعر السيّاب :

في كتابه (بدر شاكر السيّاب - حياته وشعره ، ١٩٦٩) ، يشير الدكتور عباس إلى أن السيّاب، في قصيدته (أهواء)، التي جاء فيها :

وبالحب والفساد السببُ	هوها بسه، يسلمعان الورقُ
وكيف استكان الإله الصغيرُ	فألقي سهام الهوى والحقُّ
رهان رمى فيه غمازتيه	وردد الخدود ونور الحنقُ

إنما كان (السيّاب) يُترجم بعض قصيدة الشاعر - جون ليلي، عن الإنجليزية، المنشورة في: (The Golden Treasury - 1950 , P.44) <sup>(33)</sup>. لكن الدكتور عباس، لم يقدم، أوجه التشابه بين القصيدتين، وهو يستخدم تبصير: (يقترن السيّاب)، لأن السيّاب لم يذكر أنه يقوم بعملية ترجمة لقصيدة أجنبية، أي أن الأمر لا يتعلق بتأثير وتأثر أو تشابه فقط، مثلما لا يتعلق باقتباس أو تحويل، بل هو نوع من أنواع الانتحال أو التلاصق. وقد أورد الدكتور، النص الإنجليزي المقابل لهذه الترجمة، ولم يورد المقطوعة كاملة، لأن السيّاب ترجم بعض المقطوعة وليس كلها. وحين رجعت إلى منتخبات الكنز الذهبي (طبعة ١٩٥٣)، وجدت أن الدكتور، عباس حذف السطور الخمسة الأخيرة من المقطوعة، ووجدت أن عنوان القصيدة هو: (Cupid and Campaspe) <sup>(34)</sup>، ثم وجدت أن ما قاله الدكتور عباس حول ما يشبه الترجمة، هو أمر صحيح. وهذا يذكرنا بما فعله إبراهيم المازني، حين ترجم بعض القصائد الإنجليزية إلى شعر عربي موزون، ونسبها لنفسه، نون أن يذكر أنها مترجمة!!

وفي مكان آخر من الكتاب، يشير الدكتور عباس إلى بعض قراءات السيّاب العربية والأجنبية، فهو: (بطلع كتاب أحمد الصاوي محمد عن الشاعر الإنجليزي شيللي، ويحاول أن يتفهم بعض قصائد ذلك الشاعر في أصلها الإنجليزي. وقد بدأ ينفعل ببعض أفكار (الديوان الشرقي)، ويتعشق قصيدة لامرتين (البحيرة)، كما ترجمها علي محمود طه)، فالسيّاب يقول في إحدى رسائله: (عن طريق علي محمود طه وأحمد حسن الزيات في ترجمتهما لإلفريد هوفميه ولامرتين ودي موسيه وشيللي الإنجليزي، أعجبت بالشعر الغربي، وأخذت في مجاراته، وحاولت أن أقرأ الشعر الإنجليزي، بعد الإستعانة بالقاموس عشرين أو ثلاثين مرة في القصيدة الواحدة) <sup>(35)</sup>. كما يشير الدكتور عباس إلى قصيدة السيّاب (في يوم هابس)، المكتوبة عام ١٩٤٦، وأخرى بعنوان (زهرة نازوية)، حيث تبدو القصيدة: (وكانما هي ترجمة أو معارضة - لقصيدة إنجليزية) <sup>(36)</sup>. ويكتب السيّاب قصيدة طويلة، قيل إنها تناهز ألف بيت، متأثرة بقصائد بودلير في (أزهار الشر)، أهداها

إلى روح الشاعر بودليز، وربما كتبت عام ١٩٤٤. وبعد خمس سنوات دراسية نال السيّاب شهادة (ب.ع) في اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي من دار المعلمين العالية، حيث يلخص السيّاب - يقول عباس - حصيلة دراسته بقوله: درست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين، ثم الرومانتيكيين، وتعرفت لأول مرة بالشاعر الإنجليزي جون كيتس، ولا يقل عن إعجابي باليهوت. ويعلق الدكتور عباس قائلاً: إن دراسته للأدب الإنجليزي - على تبعثر أجزائها وسرعتها وضعف مستواها - قد فتحت نافذة يتطلع منها إلى غير الأدب العربي، أعني إلى الأدب الإنجليزي، والآداب الأخرى المترجمة إلى الإنجليزية، لكنه إذا اقتجر على بعض رفاقه المتألم، قال: إنني قد قرأت معظم ما كتبه شكسبير في لغته الأصلية - وأظن - يقول عباس - إن المتخصصين في الأدب الإنجليزي من غير دار المعلمين لا يقولون إنهم قد قرأوا معظم شكسبير بلغته الأصلية - (٣٧). وهو يتحدث - أي السيّاب - عن تأثيره بالشعر الإنجليزي، حين كتب قصائد من الشعر الحر، ولكن الدكتور عباس يقول: (تمثل مقدمة السيّاب لديوانه أساطير عام ١٩٥٠، خلطاً صيبانياً وسطحية في فهم الشعر الإنجليزي) (٣٨). (لكن ديوان أساطير يصلح معرضاً لبعض المؤثرات، وقد كان هذا التأثير، مجرد إشارات عابرة أو تضمين) (٣٩). ثم يقارن الدكتور عباس بين اليهوت والسيّاب، وبين (قصيدة الأرض الهباب) لليهوت، وقصيدة السيّاب (الأرض الهباب) منذ العنوان، لكن المقارنة كانت مجرد إشارات سريعة. ثم يشير إلى قصيدة (ملال) للسيّاب: (وأكمل بالآفداج ساعاتي)، وهي - يقول عباس - ترجمة لقول اليهوت: (قدّرت حياتي بملال القهوة) (٤٠). ويقرر أيضاً أن السيّاب في قصيدته (القرية الظلماء)، قد قرأ قصيدة للشاعر الإنجليزي - Brides - التي يستشرف فيها السفن، ويمتلكه الحنين إلى البحر. وكذلك يبدو تأثير ألفريد دي موسيه، وكيتس، في قصيدة السيّاب هذه. ويرى عباس أن السيّاب: (كان يستعير الصور المترجمة ويهرجها في شعره، فيخفي مكانها على القارئ) (٤١). وحول مصادر القصائد الطويلة لدى السيّاب مثل: الموس العمياء - الأسلحة والأطفال - حفار القبور - أنشودة المطر - فجر السلام - يُفسّر الدكتور عباس ذلك بقوله: إن السيّاب نشأ معجباً ببعض القصائد الطويلة الأجنبية مثل: بحيرة لامرتين، وثورة الإسلام لشللي، والأرض الخراب لليهوت. ويشير أيضاً إلى بعض قراءات السيّاب: د. هـ. لورنس، جوركي، أهونبرغ، تشيخوف، نيرودا، ناظم حكمت، لكن السيّاب في وقت آخر، يعلن تفضيله لشكسبير على ناظم حكمت، بل يصل إلى حد القول إن ناظم حكمت ونيرودا وأراغون وسيمونوف، (لا يبلغون جميعاً كعب شكسبير) (٤٢). والسيّاب في قصيدة (الأسلحة والأطفال)، اتكأ على الشاعر الفرنسي أراجون. ويؤكد الدكتور عباس على أنه: (من المحقق أن السيّاب، كان قد عرف من عيون إلزا لأراجون، وهي قصيدة ترجمها السيّاب، ونشرها في كراس مع قصيدة أخرى لأراجون، بعنوان (الأيام الضائعة). ولقصيدة عيون إلزا، عنوان فرعي هو (الحب والحرب). وهذا هو الموضوع الذي اتجه إليه السيّاب في قصيدته - الأسلحة والأطفال) (٤٣). ثم يقارن الدكتور بين القصيدتين، بالبحث عن أوجه التشابه من زاوية الموضوع. ثم يجد تأثيرات أخرى في نفس القصيدة من رواية روميو وجولييت، ومن قصائد إدميت ستهول. وذات مرة - يروي عباس - تصدّى السيّاب لمحمود أمين العالم، الناقد المصري، لأن العالم، أشار إلى تأثير السيّاب لليهوت، فكتب السيّاب: (وزعم الأستاذ العالم أنني أخذت جذو اليهوت. كلا يا سيدي إن ما أكتبه، هو شيء من صميم التقاليد الشعرية العربية، ودونك أبا تمام، لتعرف كيف كان يستخدم التاريخ والأساطير، وشعر السابقين، وكل ثقافة، في شعره) (٤٤). كذلك قال كاظم جواد في نقده لقصيدة السيّاب وهي بعنوان: (لوركا): (إن القصيدة، (جاءت تعبيراً عن تجربة لوركا بنفس أسلوب لوركا) (٤٥).

وفي مكان آخر من الكتاب، يتعرض الدكتور عباس لصدور مختارات من الشعر العالمي، ترجمها السيّاب عام ١٩٥٥، ويشتمل الكتاب على عشرين قصيدة مترجمة عن الإنجليزية لعدد من الشعراء، من بينهم: إليوت، إزرا باوند، إديث سيطول، ستيرن سبندر، فلتشر، داي لويس، ولتردي لامير، لوركا، ريلكه، نيرودا، رامبو، بريير، وغيرهم. ويرى الدكتور عباس أن الترجمة، يعوزها أحياناً، قدر كبير من الفهم الدقيق للأصل، كما تقتصر إلى مستوى أسلوب شعري، يراعى فيه، ما هو أبعد من نقل المعاني. وحين سُئل السيّاب بمن يعجب في الشعر، أجاب إنه معجب بالشعراء: هوميروس، ديلان توماس، شكسبير، نانتى، فرجيل، غوته، كينتس، سيطول، إليوت. ويعلق الدكتور عباس على كل هذا، أن للشاعرة الإنجليزية إديث سيطول منزلة هامة في نفس السيّاب، وأن السيّاب كان شديد الإعجاب بنظام حكمت، ولكن الدكتور عباس يقول: (تغير رأي السيّاب في ناظم حكمت إلى الضد، لا لأن ناظم حكمت شاعر يساري، بل لأن البيّاتي يتكئ عليه كثيراً ويحاكيه، ويحب أن يقرن اسمه، باسم ناظم حكمت)<sup>(١٩)</sup>.

وفي أحد فصول كتابه، وهو بعنوان (الينابيع الثقافية)، يرى الدكتور عباس أن السيّاب، وقع تحت تأثير كل من لوركا وسيطول، وأن السيّاب، أعجبه في الشاعر الأسباني، عمق تعبيره عن القوة والموت، وقدرته الفذة في تصوير الواقع من خلال صور حسية مجسمة، وتلاعب بالألوان، وجمع للملامح المتباعدة في إطار شعري واحد، تتصل فيه المجسمات الواقعية بأخيلة غريبة طليقة، لا واقعية. ومع ذلك - يستدرك الدكتور عباس - فإن تأثير السيّاب بلوركا، لم يكن عميقاً، وهو يورد أمثلة مقارنة بين لوركا والسيّاب: فهو أي السيّاب - يلجأ إلى المحاكاة القياسية، كقول السيّاب: (والبرد ينث من القصر)، فقد استعاره من قول لوركا على لسان القمر: (افتحوا السقوف والصدور، لأدفي نفسي، فانا بردان). وكذلك محاولة السيّاب، التلاعب بالألوان في شعره، ويظهر ذلك في قصيدة (النهر والموت)، مقارنة بـ قصيدة لوركا: (مصرع أنطونيو الكامبوريو). وهنا يتوسع الدكتور عباس في المقارنة. ثم ينتقل لإجراء مقارنة بين قصائد إديث سيطول، وبعض قصائد السيّاب المتأثرة بها، وهو يرى أن (علاقة السيّاب بالشاعرة أقوى وأعمق، فقد أعجبه في شعرها: (الفرع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب وتفجير القنبلة الذرية، ففي هذه المرحلة، قل احتفالها نسبياً بموسيقى الألفاظ، كذلك كانت تجمعها بها رابطة أخرى، هي حاجة الاثنين إلى التركيز، وشغفها بترصيع القصائد بالدلالات الأسطورية)<sup>(٢٠)</sup>. ويقارن الدكتور عباس بين استخدامات السيّاب الأسطورية في مجموعته (أنشودة المطر)، وبعض قصائد إديث سيطول، كما يقارن (الرموز المسيحية) (ورمز المطر) لدى السيّاب، وبعض مقاطع سيطول، بل يقول: إن السيّاب يترجم بعض أبيات الشاعرة، ويضمنها قصيدته - (رؤيا فوكاي)، كقوله: (والحياة كالغناء)، وهو مأخوذ - كما يقول الدكتور عباس - من قولها:

(Where life and death are equal)

ثم يُحدد عباس هذه المؤثرات القادمة من إديث سيطول، بما يلي: (لعل قصائد: مرثية جيكور - مرثية الآلهة - من رؤيا فوكاي، أقوى قصائد الشاعر صلة بأثر إديث سيطول، لأنها تعد شاهداً على الإتيان الدقيق، وعلى الاستقلال في نطاق ذلك الإتيان. لقد عمد الشاعر إلى قصيدة الشاعرة (ترنيمه سرير)، وإلى (ثلاث قصائد في القنبلة الذرية)، فاستمد منها كثيراً من تصورات، ومن الجو العام الصالح لمثل موضوعه، بل جاراها في بعض الرموز والعبارات، مقتبسة أو محوكة)<sup>(٢١)</sup>.

- وفيما يلي بعض الملاحظات، حول قراءة الدكتور عباس للمؤثرات الأجنبية في شعر السيّاب:

أولاً: حسب الدكتور عباس، فإن السيّاب تأثر تأثراً مباشراً بالشعراء التالية أسماؤهم: جون ليلي، بودلير، إليوت، أراجون، لوركا، إديث سيتول... أما الذين تأثر بهم بشكل عام، فهم: نيرودا، ديلان توماس، جوته، شكسبير، هوميروس، دانتي، وقصص جوركي و.د.هـ. لورانس، وفق ما ورد في بعض رسائله. وقد تتبع الدكتور عباس بعض المؤثرات بتوسع، مثل: أثر لوركا وإديث سيتول بوجه خاص، وأشار إلى بعض هذه المؤثرات بسرعة.

ثانياً: انتبه الدكتور عباس إلى أن أشكال التأثير والتأثر، قد استخدمت أساليب التحوير والاقتباس والترجمة في كتابات السيّاب الشعرية، فبعضها يقع في خانة (التناص) الطبيعي، وبعضها يقع في خانة (التلاص)، كما هو الحال مع ترجمة نصوص إنجليزية أو أجزاء منها، دون الإعلان عن أنها مترجمة.

ثالثاً: قرأ الدكتور عباس، الموضوعات الأسطورية الإغريقية في شعر السيّاب، بصبر وتعمق، لكنه لم يتوسع في قراءة طريقة التوظيف، حيث تصبح الأسطورة اليونانية أحياناً، مجرد ملصق استعراضي على جسد القصيدة، في شعر السيّاب، مما يجعلها عائقاً أمام القراءة.

رابعاً: يشكك عباس في بعض ادعاءات السيّاب، حول زعمه أنه (قرأ معظم شكسبير بلغته الأصلية!)، وفي بعض أحكام السيّاب القطعية السلبية، حول بعض شعراء اليسار العالمي، ويربط ذلك بالسيرة الذاتية، أي بقضية انفصال السيّاب عن الحزب الشيوعي العراقي، فالسيّاب مثلاً كان - سابقاً - معجباً بنظام حكمت، ثم انقلب على هذا الإعجاب.

#### ٥. المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي القديم والمعاصر :

في كتابه (فن الشعر، ١٩٥٥)، يشرح إحسان عباس (نظرية المحاكاة) عند اليونان والغرب، ويشير إلى أنه رغم ترجمة كتاب أرسطو إلى العربية، (وهو أساس قاعدة المحاكاة)، فإن المحاكاة، لم تؤثر في الشعر العربي. وهو يشرح الأسباب: (لم تؤثر نظرية المحاكاة في قاعدة الشعر العربي، لا لأن العرب لم يفهموها فحسب، وإنما لأن إمكان انطباقها على الشعر العربي كان أمراً متعزراً أيضاً، فهي قد تبسط ظاهراً على الشعر الدرامي والبطولي والديثرامب، ولكنها لا تستطيع أن تشمل أنواعاً أخرى، مثل: الكوميديا الإلهية وشعر وردزورث وقصائد المتنبي، وما جرى مجرى هذه الأنواع)<sup>(١٤)</sup>. كذلك حين يتناول الدكتور عباس النظريات الكلاسيكية والرومانطيقية، يقرأ تأثيرها على النقد والشعر العربي، أو يقارن بين النظرية النقدية العربية القديمة، والنظريات الأوروبية. فالنظرية النقدية عند العرب - حسب الدكتور عباس - (كلاسيكية مُتَشَدِّدَة)، لأنها تنصّ كثيراً على: (روح الاعتدال في التعبير، وهدم الإيفال في الاستمارة وفي الخيال إجمالاً، وهي تعلي من مقام اللفظ على المعنى، أو الشكل على المضمون، وتحبّ الحصر والتقييد، ولذلك يمكن أن يقال إنّ الشعر العربي في عصوره المختلفة، كان يقتنص في جو كلاسيكي خالص)<sup>(١٥)</sup>. ويرى الدكتور عباس أن نظرية (عمود الشعر) في النقد القديم، أعطت لروح الكلاسيكية، صبغة لا يسهل التحلل منها. أما بعد ذلك، أي في العصر الحديث، فنحن نجد رومانطيقية واضحة المعالم في الأدب العربي الحديث، ومؤسسها هو جبران خليل جبران الذي: (كان رومانطيقياً إلى أطراف أصابعه، وصورة تكاد لا تفتقر في شيء، عن شعراء الرومانطيقية بفرنسا وإنجلترا. وقد كثر تلامذة هذه المدرسة، سواء بتأثير من مدرسة المهجر، أو بمؤثرات من أوروبا، فإنها بها تعمّ البلاد العربية)<sup>(١٦)</sup>.

ويقدم الدكتور عباس قائمة بأسماء الشعراء والأدباء العرب الذين تأثروا بالرومانسية، مباشرة أو بشكل غير مباشر، ومنهم: التيجاني يوسف بشير، أبو القاسم الشابي، إلياس أبو شبكة، علي محمود طه، محمود حسن إسماعيل، فدوى طوقان، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، بلند

الحيدري، المنفلوطي، مصطفى صادق الرافعي - مي زيادة، توفيق الحكيم. وفي القسم الثاني من الكتاب يقارن بين مفهوم الخيال عند اليونان، ومفهومه عند العرب القدامى، ويقارن بين مفهوم العرب لوظيفة الشعر، ووظيفته عند اليونان، كذلك مشكلة الشكل والمضمون عند العرب واليونان.

أما في القسم الثالث، وهو بعنوان (فصل في نقد الشعر)، فيقدم الدكتور عباس مقارنات بين النقد والشعر الأوروبي وبين الشعر العربي: (سنختار فيما نختاره أمثلة من الأدب العربي، بعد أن طال اعتماد القارئ عنه، ووقع في ظنه أن كثيراً من الآراء السابقة، ربما لم تنجح إلا في عالم الأدب الغربي وحده)<sup>(٣٧)</sup>، فهو يأخذ ما يُسمّيه اتجاه رتشاردز وإيميسون، في تتبع البنى وقدره القصيدة على النقل، ويطبّقه على قصيدة المتنبي: (ليالي بعد الطاعنين شكول)، وقصيدة أبي العلاء: (علاني...). أما الاتجاه الثاني، وهو ما يُسمّيه اتجاه - مود بودكين وكنتث بيرك وكارول لاين سبيرجن، في دراسة الصور والرموز والنماذج العليا والبنى الباطني في القصيدة، فيطبّقه على قصيدة لذي الرمة. ثم ينتقل إلى (الشعر الحديث!)، فيطبّق منهج هؤلاء النقاد على قصيدة (غلوام) للشاعر إلياس أبي شبكة، قائلاً في نهاية التحليل: (وحيث جعلنا البحر رمزاً للعودة إلى الرحم، كنا في الحقيقة، نحاول أن نفيد من طريقة الآنسة مود بودكين في دراستها للشعر، في كتاب لها، عنوانه النماذج المثالية في الشعر)<sup>(٣٨)</sup>. وحين يناقش (أهمية الصورة) في النقد الغربي، يطبق على نماذج لامرئ القيس، وعلى نماذج من (الشعر الحديث!) مثل: (قصيدة المساء) لإيليا أبي ماضي، وقصيدة (وطن الفأس) لمحمود حسن إسماعيل، وقصيدة (أبا الهول) لأحمد شوقي، وقصيدة (أيتها الحاملة بين العواصف)، لأبي القاسم الشابي. وهو يناقش الصورة في هذه القصائد. وحين يتكلم عن (النمو العضوي في القصيدة)، يطبق مفاهيم النقد الأوروبي، كما عرضها في الكتاب على قصيدة الشابي (النبي المجهول). وفي كتابه (من الذي سرق النار)، يدرس الدكتور عباس ديوان نازك الملائكة (عاشقة الليل)، حيث يشير إلى قصيدتها (صراع)، بقوله: (ليست إلا تحليلاً وبسطاً لقول الشاعر اللاتيني كاتوس: أنا أكره وأحب، ولقد تسألني لماذا؟. لست أدري، غير أنني أشعر بذلك وأتعذب بشعوري)<sup>(٣٩)</sup>، وحين يدرس ديوانها (شظايا ورماد)، يشير إلى التشابه بينها، وبين جيمس جويس: (وربما كان من أنق وجوه الشبه بين جويس والشاعرة المجذدة، اتصال خيال كل منهما بالسموع، أكثر من اتصاله بالرئي)<sup>(٤٠)</sup>. وحين يدرس شعر فدوى طوقان، يقرأ قصيدة (إلى صورة) لفدوى، ويربطها بقصيدة للشاعرة الأمريكية هاريت مونرو، بعنوان (وداع)، من زاوية التعاسك العاطفي، ويعلق قائلاً: (إن الأسى العميق في قصيدة الشاعرة الأمريكية، قد أصبح نوعاً من القوة التي تجعلنا نواجه ضروب الإخفاق مبتسمين. وهذا هو الشيء الذي لمحت ظله في قصيدتي فدوى: إلى صورة - في دروب العن)<sup>(٤١)</sup>.

أما في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، فيقرر الدكتور عباس أن (الرواد العراقيين: نازك والسيّاب والبياتي، كانوا هم رسل الثورة الشعرية، بتأثير الشعر الإنجليزي، وكانت ثورتهم في شكلها الأولي تمثل تحللاً من رتابة القافية)<sup>(٤٢)</sup>، وهو يضيف أيضاً: (إن المصطلح الذي قبلته نازك في كتابها قضايا الشعر المعاصر، - وهو أيضاً الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي vers libres - ليس حراً بالمعنى المطلق. فالفرنسيون يميزون بين: شعر متحرر، وشعر حر، وقصيدة نثرية، أو شعر منثور، ولكن الفصل الدقيق بين هذه الأشكال، بسبب طبيعة الأوزان في تلك اللغة، ليس متيسراً دائماً)<sup>(٤٣)</sup>. وهو يعلق أثناء تحليل قصيدة نازك الملائكة، (الخط المشدود)، وقصيدة البياتي (سوق القرية): (إن قصيدة نازك تذكرنا بقصيدة سويني بين العنادل للإليوت، من حيث البناء، قصيدة إليوت تزواج بين الرثاء والسخرية: رثاء البطل الحقيقي أجاممنون، والسخرية من البطل المزيف المضحك سويني، إلا أننا نمتنع - يقول عباس - أن نأزك تأثرت بقصيدة إليوت، أو أنها كانت قرأتها، حين نظمت قصيدتها. أما قصيدة البياتي، فإنها رغم رفعها للراية الجهادية

الإليوتية على نحو ما، لا تتصل بمنزج إليوت الشعري، ولا تحتذيه<sup>(٩٩)</sup>. وحين يحاور نفسه حول البحث عن منهج في قراءة الشعر، لا ينفي الدكتور عباس، تأثير فكر العصر وثقافته وأيديولوجياته في الشعر، بل يطرح مجموعة من الأسئلة: أين يقف الشاعر؟ هل هو ماركسي؟ أو هو ليبرالي؟ هل يؤمن بما تدعو إليه الوجودية من مبادئ؟ هل توغل في شعاب التحليلات النفسية الفرويدية، وآمن بسطرة اللاوعي؟ هل أعجب بالسرالية، وآمن بتعطيل العقل الواعي- (Atomism)؟ ما هو الميدان العلمي المحبب للشاعر: علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة؟ ومن هو رفيقه المفضل: ماكس فيبر أم كلود ليفي شتراوس أم هيدجر؟ ما هي قراءات الشاعر: الروايات والقصص أو الدواوين الشعرية أو الكتب العلمية؟ وهل يفضل في الشعر: إديث سيتول، أو إليوت، أو سان جون بيرس أو بابلو نيرودا أو ناطم حكمت؟<sup>(١٠٠)</sup> أما حين يدرس إحسان عباس (الزمن في الشعر الحديث)، فهو يعتمد مفاهيم برجسون وهيدجر وبروست وجويس وفرجينيا وولف، للزمن، وبوظف قول بيتر شون في دراسة له عن بودلير: (إن تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن، ذات أهمية أصيلة لفهم شعره في: أزهار الشر، حتى ليتمكن أن يقال إنها مفتاح لفهم ذلك الشعر). ويعلق الدكتور عباس مقارناً: (وأكاد لا أتردد في أن أقول مثل هذا القول نفسه في كل شاعر من أصحاب الشعر الحرّ العرب، فإن موقف كل منهم من الزمن، هو الذي يعطي شعره سمة فارقة، ويجدد صلته بالحداثة، ويقرر مدى انتمائه، وطبيعة ذلك الانتماء)<sup>(١٠١)</sup>.

أما في فصل (الموقف من المدينة) من الكتاب، فهو يوظف تذر، ألفريد دي فيني من (القطار)، ويفسره على أنه تذر من اختلال العلاقة بين الزمن والإنسان، ويقارن بين صدمة دي فيني، وبين صدمة الشاعر في المدينة. لكن عباس يناقش رأياً يقول: إن الشاعر العربي الحديث، حين يحس بتضايقه من المدينة، ويتحدث عن الغربة والقلق والضيق، إنما يحاكي - مجرد محاكاة - شعراء الغرب، حين يضيّقون ذرعاً بتعقيدات الحضارة الحديثة. فيعلق الدكتور عباس على هذا الرأي قائلاً: (أما أن الشاعر الغربي يعبر عن تضايقه من الحضارة الحديثة، ومن المدينة رمز تلك الحضارة، فأمر لا يحتاج توضيحاً أو مناقشة، أما أن الشاعر العربي الحديث، مقلد له في هذا المجال، فأمر محوط بالشك الكثير، ذلك لأن المسألة لا تعدو أن تكون نسبية. لقد كان من باب المصادفة أن يكون عدد من الشعراء، قد جاءوا من الريف، فالصدام، إنما هو تعبير عن عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة لأسباب مختلفة)<sup>(١٠٢)</sup>. وفي مكان آخر من الكتاب، يشير إلى التشابه بين تنظير رولان بارت حول اللغة الشعرية، وتنظيرات أدونيس. ويضيف الدكتور عباس متحدثاً عن مصادر أدونيس الشعرية: (بل إن أدونيس يستعير أحياناً لغة غيره، فيردد عبارة سان جون بيرس، ومن قبله بودلير، حين يقول: (الليل يتخش)، وليس - أيضاً - قول أدونيس: (وفوق جثث العصفير تدب طفولة النها)، إلا ترجمة تكاد تكون حرفية لقول سان جون بيرس أيضاً: (على هياكل العصفير القزمية، ترحل طفولة النها). وكل ما أعنيه هنا: أن أشد الشعراء أصالة وتفرداً، يحور إلى موروث، ويقع في ما يسميه رولان بارت: (التذكّر)<sup>(١٠٣)</sup>. ويشير الدكتور عباس إلى موقف أدونيس من مدينة نيويورك في قصيدته الثرية (قبر من أجل نيويورك)، ويقارن صورتها بصورة العواصم العربية، كما وردت في رؤية أدونيس: (ليست نيويورك لنفواً بل كلمة، لكن حين أكتب دمشق، لا أكتب كلمة بل أقلد لنفواً، دال ميم شين قاف... كذلك بيهوت، القاهرة بغداد، لغو شامل كهواء الشمس)<sup>(١٠٤)</sup>. وبطبيعة الحال يقارن الدكتور عباس دائماً بين الأساطير اليونانية: (أورفيوس، بروميثيوس، عوليس، إيكار، سهيف، أوديب)، وبين تجلياتها في الشعر العربي، بتعليقات سريعة. ويقارن أيضاً بسرعة بين الماركسية والسرالية والوجودية، كمرجعيات للشعر العربي الحديث.

- وفي كتابه (تاريخ الأدب الأندلسي)، يقرأ الدكتور عباس، (الخرجة) في الموشح الأندلسي. وهنا يمكن الإشارة إلى مقارنته (الخرجة) في الموشح الأندلسي، بأصولها أو ترجمتها بالإسبانية، (نقلًا عن جارتها جومث)، حيث يضع الدكتور عباس، نحن (الخرجة الأعجمية) بحروف عربية، ثم باللغة الإسبانية، ثم الترجمة العربية، وفيما يلي، خرجة أعجمية واحدة لابن عبادة شاعر المرية، مثالاً على ذلك:

١. مو سهدي ابراهيم - يا نوامن دلج - فنت ميپ - ذي نخت - ان نن شخن كرش - ارم تب - جارمي أوب - ليجارت .

2. Meu sidi Ibrahim - ya nuemne dolje - vente mib - de nokhte - In mon, si non que'ris - ire'me tib - garme a ub - legarte .

٣. يا سيدي ابراهيم - يا إسمًا حلوا - تعال إلي - الليلة - وآلا، إن كنت لا ترغب - أجيء أنا إليك - آه - أخبرني أين - أجلك. (١٥)

- هذه إشارات متفرقة حول طرائق المقارنة وأشكالها، لدى الدكتور عباس في مجال علاقة الشعر العربي القديم والمعاصر، بالمؤثرات الأجنبية .

٦. خلاصة :

أولاً: لم يعلن الدكتور عباس عن منهجه النظري في مجال النقد المقارن، باستثناء إشارات سريعة في كتابه (ملاح يونانية في الأدب العربي)، لكنه مارس المقارنة بشكل فعلي كامل. وبطبيعة الحال، هناك عدة مناهج عالمية في مجال النقد المقارن، منها: الفرنسي والأمريكي والسلافي والألماني وغيرها، ولم يكن مطلوباً من الدكتور عباس أن يختار منهجاً من هذه المناهج، لأنه حدد أهداف أبحاثه بالنقد الأدبي العام، لكنه عشق أسلوب المقارنة، أو ربما رأى أنه بدون المقارنة، لن يستكمل النقد حول النص أو الظاهرة الأدبية. لهذا نجده، يمارس المنهج الفرنسي التاريخي، كما فعل في (ملاح يونانية ...)، أو يمارس منهج التوازي الأمريكي، كما فعل في قراءته للبياتي والسياب ونازك الملائكة وفدوى طوقان، في بعض القصائد. واستخدم المنهج الفرنسي أحياناً، من زاوية إصراره على إثبات التأثير والتأثر، بل تتبعه بدقة متناهية، كما فعل مع أدونيس والبياتي والسياب. ولهذا يمكن القول، إن الدكتور عباس، مزج المنهجين الفرنسي والأمريكي معاً. ومع هذا كله، فهو يعتمد على خبرته الشخصية مع النصوص، وذاقه الشخصي وثقافته الواسعة.

ثانياً: يميز الدكتور عباس بين المصادر الأصلية والمصادر الثانوية، فيفضل الأصلية، بطبيعة الحال. ويأخذ بمقولة السابق واللاحق، وفق الترتيب الزمني، كما فعل في (ملاح يونانية ...)، وكما فعل في تحديد مصادر (السياب) الثقافية. وهو يناقش هذه المصادر مناقشة نقدية، ولا يستسلم لبعض الأفكار، فلهذه شجاعة معرفية في مجال التشكيك ببعض الروايات، بعد مناقشة الاحتمالات المتعددة.

ثالثاً: أشار أكثر من مرة إلى أشكال التأثير والتأثر، ومنها: الترجمة والتحوير والاقتراس، فالترجمة عنده، تأخذ معنى الانتحال، لأن الشاعر يترجم قصيدة أجنبية وينسبها لنفسه، دون الإشارة إلى مصدرها الأصلي، أو يترجمها شعراً عربياً، من أجل إبعاد الشبهة. ويتعمق الدكتور عباس في المقارنات بين النصوص سواء أكانت شعرية أم نقدية، لاستخراج أوجه التشابه، ولكنه أحياناً، يكتفي بالإشارات السريعة.

رابعاً: لا يكتفي بالمقارنة بين النصوص، بل هو عادة ما يشير في مقدمات الفصول في كتبه إلى المقارنات الثقافية العامة، كما فعل عند حديثه عن: الوجودية والسرالية والماركسية وغيرها، أو مثل تمهيده لمقولة الزمن في الشعر الحديث، بمناقشة مفاهيم الزمن لدى

الأوروبيين، أو تفرقة بين المفهوم الأوروبي للمدينة، والمفهوم العربي، كما فعل في كتابه (اتجاهات الشعر المعاصر).

خامساً: اهتم الدكتور عباس بالمؤثرات الأجنبية في كتابه (فن الشعر)، وأجرى مقارنة بين النظريات الأوروبية وبعض المفاهيم العربية، كما فعل مع (الرومانطيقية والكلاسيكية)، لكنّه لم يطبق نفس المنهج المقارن على النظريات الأخرى، (وهي كثيرة)، التي عرض لها في كتابه. وقد يلاحظ القارئ، قلة اهتمامه بتعميق المقارنة في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، فهو يكتفي ببعض التعليقات المقارنة. وربما يعود ذلك إلى أنّه سبق أن درس الإشارات المقارنة في كتبه الأخرى، حول بعض الشعراء.

سادساً: لم يدرج النقاد العرب، إحسان عباس، في إطار - (حقن النقد المقارن)، بل أدرج في تصنيف عام، هو أنّه من (كبار النقاد العرب)، أي في مجال النقد الأدبي العام. ويعود ذلك - في تقديري - إلى ثلاثة أسباب هي:

أولاً: أنّ الصفة المهيمنة عليه، هي النقد الأدبي العام، إضافة لمجالاته الأخرى: المحقق والمؤرخ.

ثانياً: أنّه مارس النقد المقارن مباشرة بدخوله إلى التطبيق، دون أن يعلن عن منهجه النظري في مجال النقد المقارن، رغم أنّه مارس هذا المنهج فعلاً.

ثالثاً: لأنّه يمزج بين عدّة مناهج، ويعتمد الذوق الشخصي، المبني على ثقافته الواسعة في متابعة المقارنة.

مراجع وهوامش:

١. ميجان الرويلي وسعد البارعي: دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠١٢: ص ٣٢.

٢. إحسان عباس: ملاح يونانية في الأدب العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - صان، ١٩٩٣ - انظر: ص ١١-١٣.

٣. نفسه - ص ١٧.

٤. نفسه - ص ٢٢.

٥. نفسه - ص ٢٥-٢٦.

٦. نفسه - ص ٢٦.

٧. نفسه - ص ٣٤.

٨. نفسه - ص ٤١.

٩. نفسه - ص ٤٣.

١٠. نفسه - ص ٤٦.

١١. نفسه - ص ٤٧.

١٢. نفسه - ص ٦٥.

١٣. نفسه - ص ٧٣.

١٤. نفسه - ص ٨٠.

١٥. نفسه - ص ١١١.

١٦. نفسه - ص ١٢٦.

١٧. نفسه - ص ١٣١.

١٨. نفسه - ص ١٤٤-١٤٥.

١٩. نفسه - ص ١٥٣+١٥٥-١٥٦.



٢٠. نفسه - ص ١٨٠-١٨١.
٢١. نفسه - ص ١٨٧.
٢٢. نفسه - ص ٢٠٦.
٢٣. نفسه - ص ٢٠٧-٢١٤.
٢٤. إحسان عباس: من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب) ، جمعتها وقمّنت لها - وباد القاضي،  
ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٩٨٠- انظر: ص ٨١.
٢٥. نفسه - ص ٨٦.
٢٦. نفسه - ص ٨٩.
٢٧. نفسه - ص ٩٠.
28. T.S Elliot : Selected Poems , Faber and Faber limited , London , 1965, p-22.□
٢٩. من الذي سرق النار- مرجع سابق- ص ٩١.
٣٠. نفسه - ص ٩٢.
٣١. إليوت: قصائد مختارة- مرجع سابق- ص ٧٧.
٣٢. من الذي سرق النار- مرجع سابق- ص ١٢٠.
٣٣. إحسان عباس: بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره، ط١ ، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩-  
انظر: ص ٦٨-٦٩.
34. F.T. Palgrave's: The Golden Treasury - revised, enlarged and brought up to date by:  
Oscar Williams, A Mentor book published by: The New American Library, First printing,  
August, 1953, p-26.
٣٥. بدر شاكر السياب- حياته وشعره- مرجع سابق- ص ٧٢.
٣٦. نفسه - ص ٧٩.
٣٧. نفسه - ص ١٢٣-١٢٥.
٣٨. نفسه - ص ١٣٥.
٣٩. نفسه - ص ١٤٥.
٤٠. إليوت: قصائد مختارة- مرجع سابق- ص ١٣.
٤١. بدر شاكر السياب- حياته وشعره- مرجع سابق- ص ١٤٥.
٤٢. نفسه - ص ١٧٦.
٤٣. نفسه - ص ١٨٤.
٤٤. نفسه - ص ٢٣٢.
٤٥. نفسه - ص ٢٣٤.
٤٦. نفسه - ص ٢٤٧.
٤٧. نفسه - ص ٢٥٤.
٤٨. نفسه - ص ٢٥٨.
٤٩. إحسان عباس: فن الشعر، ط ٢، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، ١٩٩٦- انظر: ص ١٩.
٥٠. نفسه - ص ٤٢.
٥١. نفسه - ص ٤٦.
٥٢. نفسه - ص ١٧٤.
٥٣. نفسه - ص ١٩١.
٥٤. نفسه - ص ١٧٤.

٥٥. من الذي سرق النار- مرجع سابق- ص ١٧٧-١٧٨.

٥٦. نفسه- ص ١٩١.

٥٧. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط ٣، دار الشروق، عمان، ٢٠٠١- انظر: ص ١٨.

٥٨. نفسه- ص ٢٦.

٥٩. نفسه- ص ٤٤.

٦٠. نفسه- ص ٥١.

٦١. نفسه- ص ٦٧.

٦٢. نفسه- ص ٨٩-٩٠.

٦٣. نفسه- ص ١١٢.

٦٤. نفسه- ص ١٠٧.

٦٥. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرايطين، ط ٧، دار الثقافة، بيروت (د.ت).

انظر: ص ٢٣٩-٢٤٠.

#### المراجع:

- عباس، إحسان: ملاحح يونانية في الأدب العربي، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

عمان، ١٩٩٣.

- عباس، إحسان: من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب)، دراسات ومقالات جمعتها وقدمت لها -

وداد القاضي، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

- عباس، إحسان: بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره، ط ١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩.

- عباس، إحسان: فن الشعر، ط ٢، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، ١٩٩٦.

- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط ٣، دار الشروق، عمان، ٢٠٠١.

- عباس، إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرايطين، ط ٧، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

- الرويلي، مهجان والبازي، سعد: دليل الناقد الأدبي، ط ٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،

٢٠٠٢.

# إحسان عباس واستشتراف النقد العربي الجديد



## فخري صالح

يمثل إحسان عباس واحداً من عدد قليل من النقاد العرب، في النصف الثاني من القرن العشرين، الذين لم يتعصبوا لنظرية، ولم يمنعهما اطلاعهم الواسع على التراث أن ينصتوا إلى ديباب التغير في الحياة الثقافية العربية، ويتحمسوا للجديد المتحول الذي بدأ يشق طريقه في نهاية أربعينيات القرن الماضي. كما أن عمله الأكاديمي، في جامعات عربية عديدة، لم يصرفه عن محاولة الوصول بالنقد العربي إلى زمانه الراهن، ملخصاً و مترجماً النظريات النقدية الغربية التي راجت في زمان تكونه ونضجه الثقافي. لقد انطلق يؤصل للنقد في زمان العرب الحديث ويفتح أفق هذا النقد على اللحظة المعاصرة في العالم. وهو أنجز إلى جانب كتابه الكبير عن "تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري"، الذي نعود إليه كلما أردنا التعرف على تطور الفكر النقدي عند العرب وعلى اللحظات المتوهجة في ذلك المنجز النقدي، كتابيه "فن الشعر" و"فن السيرة"، اللذين يعيدان قراءة النظرية الرومانسية ونسلها من النظريات الغربية في ضوء ما استجد في خمسينيات القرن الماضي حول مفهوم الشعر والكتابة. وقد استمر عباس يزواج في كتاباته النقدية بين معرفته العميقة بالتراث وتبصره بالرؤى النقدية المعاصرة في الغرب، مستنداً في ذلك إلى متابعة نشطة لما يصدر في الغرب من كتب نقدية وما يجد من كشوفات نظرية<sup>(١)</sup>.

يعد كتاب عباس "فن الشعر"<sup>(٢)</sup> من بين الكتب النقدية العربية القليلة التي درست النوع الشعري برؤية مفتوحة على التحولات التي أصابت مفهوم الشعر عبر العصور. إنه يدرس المحاكاة الأرسطية عارضا تلك النظرية على نسلها من النظريات، منتقلا منها إلى الرومانطيقية وموقفها من المحاكاة، ثم موقف كروتشه من المحاكاة، ضاربا أمثلة من الشعر العربي في عصوره المختلفة، ليتوصل إلى أن ثمة بعض الملامح الرومانطيقية في أشعار المتصوفة وابن الفارض والشراف الرضي<sup>(٣)</sup>. لكن وعيه النقدي المعاصر، المتصل أعمق اتصال بما كان يصدر من نقد غربي في زمنه، يدفعه إلى القول بأن الرومانطيقية العربية هي "صورة لرومانطيقية بلهك ووردزورث وروسو"<sup>(٤)</sup> تفاعلت مع حاجات الشعراء العرب زمان الحرب الكونية الثانية، وصبغت المذاهب الأدبية بألوان مختلفة، كما امتدت بتأثيرها إلى أعلام المدرسة الكلاسيكية الجديدة، من شوقي إلى الأخطل الصغير وأمين نخلة والمنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي ومي زيادة، وصولاً إلى توفيق الحكيم.

ما يهمنا في هذا السياق هو أن إحسان عباس يميز، في نقده المبكر، بين المذاهب الأدبية، والتصورات النظرية لحقبة معينة من تاريخ الآداب والأنواع، وإمكانية العثور على ملامح من تلك

المذاهب في مراحل تاريخية سابقة. إن رؤيته النقدية المنفتحة، وعقله غير المذهبي، ورغبته في رؤية التحولات التي طرأت على معنى الشعر عبر العصور، وفي آداب الأمم المختلفة، جعلته يعيد النظر في تيارات الشعر العربي استناداً إلى التصورات النظرية في آداب أمم أخرى؛ ما جعله قادراً على استيعاب درس النقد المقارن الجديد، الذي يشدد على التعددية الثقافية وامتزاج الثقافات وقدرة النصوص على التفاعل بطرق لا حصر لها، وذلك في فترة زمنية مبكرة جداً من عمله النقدي. ونحن نعثر في كتاب "فن الشعر" على سرد لاهت لتحويلات مفهوم "الشعر" ما بين أفلاطون وأرسطو، والرومانطيين وأصحاب المدرسة الواقعية واليوت وباوند، وصولاً إلى الشكليين الروس الذين يقننه لهم عباس في السنوات الأولى من خمسينيات القرن الماضي معلقاً على كلام فكتور شكوفسكي حول "واجب الشاعر في خلق الجديد والغريب" بأنه مبدأ "قديم يرجع إلى كولدرج ووردورث<sup>(٣)</sup>". وبغض النظر عن صحة استنتاج عباس أو خطئه، فيما يتعلق بوجود نوع من المطابقة بين تصورات الشكليين الروس والرومانطيقية الإنجليزية لمفهوم جدة العمل الأدبي، فإن عباس يقننه في نهاية الفصل الذي يعقده حول "مشكلة الشكل والمضمون" إلى أن "العمل الفني يفقد مهمته الجمالية ثم يستعيدها بعد أن تزول الألفة<sup>(٤)</sup>"، محيلاً ذلك التصور إلى واحد من أعلام الشكلية هو يان موكاروفسكي.

تدل هذه الإشارة المبكرة إلى عمل الشكليين الروس على قدرة إحسان عباس في رصد التيارات الثقافية الخفية التي ستتطور وتنتشر وتصبح بارزة أساسية عندما تزداد الحاجة إليها. لقد كانت معضلة الشكل والمضمون في خمسينيات القرن الماضي ملحّة في ضوء بروز تيار النقد الواقعي بتأثير من الماركسية. ولهذا يبدو إيراد تصور الشكليين الروس حول معنى الشكل وعلاقته بالمضمون، في تلك الفترة التي كان الشكليون فيها خافتي الصوت في الاتحاد السوفييتي وكذلك في الغرب، غريباً بعض الشيء. وبصعب تفسير تنبه عباس إلى ذلك التيار السري في النظرية الأدبية إلا في ضوء معرفتنا بتتبع ناقدنا الكبير لكل ما يجد في ميدان النقد والنظرية الأدبيين، أو من خلال ربط ذلك باقتراب نقد عباس، في تلك الفترة الزمنية المبكرة، من مدرسة النقد الجديد الأمريكية التي كانت تربطها، بصورة من الصور، صلات نسب بالشكليين الروس وتلامذتهم في حلقة موسكو اللغوية ومدرسة براغ. لكن عباس لا يتبنى نظرية الشكليين الروس حول مفهوم العمل الأدبي، وكذلك تفسيرهم لعلاقة الشكل بالمضمون، بل إنه، بعد إشارته السريعة المقتضبة إلى الشكلية الروسية، يعود للحديث عن الواقعية وهجومها على "التطرف نحو الشكل"، ووصفها ما يتعبد الشكل من الآداب بالبرجوازية<sup>(٥)</sup>. وهكذا تضع في هذه الانعطافة، غير المتوقعة بالنسبة لنا في الوقت الراهن، أمثلة نقد الشكليين الروس الذين استطاعوا، بعد عشر سنوات تقريباً، أن يحدثوا تحولا عميقاً في النقد والنظرية من خلال ترجمة أعمالهم الأساسية إلى اللغة الفرنسية على أيدي شبان قادمين من أوروبا الشرقية مثل تزفيتان تودوروف وجوليا كريستيفا. لكن التربة النقدية والإبداعية العربية لم تكن مهيةاً لتقبل تصورات الشكليين الروس، فضاعت إشارة إحسان عباس أنراج الرياح، ولكن إلى حين.

يرد إحسان عباس في مواضع عديدة من كتابه "فن الشعر" أن النقد ممارسة كلية، وعمل على التيارات والمعارف النقدية العديدة. إن النقد يرفض تصنيف الرؤى والمذاهب والتيارات والنظريات، وينزع إلى أن "يستمع ما يستعين به في الحكم والتفسير والتقدير والتوضيح والتحليل من كل ميادين المعرفة الحديثة. كعلم الاجتماع وعلم النفس التحليلي والجشطات وعلم الاقتصاد والأنثروبولوجيا الحضارية<sup>(٦)</sup>". وهو بذلك يشتبك في فترة مبكرة من تطور النقد العربي الحديث مع مفاهيم ترى في الممارسة النقدية عملاً مفتوحاً متحرراً من المذهبية والتحيز الضيق للرؤى والأفكار. ونحن نعاين في كتاب "فن الشعر"، الذي يستحق التفاتة نقدية وتحية متأخرة، محاولة من عباس

لتطبيق هذه الرؤية النقدية المتشابكة على نصوص شعرية يختارها بعناية من القديم والحديث، مركزاً على قصيدة لذي الرمة، يطبق عليها نقد النماذج المثالية عند مود بودكين<sup>(١)</sup>، كما يسميه هو، أو الأنماط البدئية أو النقد الأسطوري كما هو متداول الآن.

لعل هذا الاتصال العميق بما يصدر من كتب نقدية في العالم الأنجلو ساكسوني هو الذي جعل إحسان عباس متفرداً من بين العديدين من أبناء جيله من النقاد العرب؛ فهو لم يكتف بالت ترجمة والتعريف بالمدارس النقدية الحديثة، بل صدره في عدد من كتبه حول الشعر العربي المعاصر، عن رؤى تلك المدارس الجديدة في زمنه. ولعل كتابيه الأساسيين عن حركة الشعر العربي المعاصر، وهما الكتابان المرجعيان عن البياتي والسياب، هما ثمرة الاتصال بالنقد الغربي في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. لقد دفعه حماسه للقصيدة العربية الجديدة في نهاية الأربعينيات، أي في فترة مبكرة صاحبت انبثاق رؤية جديدة للشعر والثقافة العربيين بعد نكبة فلسطين، ليخص عبد الوهاب البياتي، الشاعر الشاب في تلك الفترة، بكتاب عنوانه "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" (١٩٥٥). إنه ينظر، في أول كتاب يخصه ناقد عربي لشاعر جديد يعتمد الشكل التفعيلي في عمله الشعري، لتحولات القصيدة العربية الجديدة وأتواقها، وكيفية نظرها إلى وظيفتها ورؤيتها للعالم والمجتمع والذات الفردية، وذلك من خلال قراءة منجز البياتي الشعري في تلك الفترة المبكرة من اندفاع القصيدة العربية الجديدة.

يبرهن عباس، في كتابه عن البياتي، عن جرأة نقدية واستبصار عميق لما يمكن أن تصير إليه القصيدة العربية في مستقبل الأيام. لكن ذلك الكتاب الصغير الحجم مكتوب في الفترة نفسها التي كتب فيها "فن الشعر"، أي أن السياق النقدي الذي يتحرك فيه عباس هو نفسه<sup>(٢)</sup>. إنه سياق التفتح النقدي والمعرفة النظرية التي تواكب ما يكتب من نقد في العالم الأنجلو ساكسوني، ولذلك يبدو حماس عباس للشعر الجديد متصلاً برؤيته النقدية التي ترى في الجديد ضرورة وتطوراً وتنامياً عضوياً في جسد الكتابة الشعرية العربية. ومن هنا فإن دراسته لديوان "أهاريق مهشمة" للبياتي تنزع إلى وضع شعره في سياق ألحركة الشعرية التصويرية، أو الإيماجية Imagist البريطانية — الأمريكية، وهي من ثم قراءة مقارنة لما يفعله التصويريون لكي ينقوا شعرهم من كل أثر رومانطيقي وميوعة عاطفية، وصولاً إلى صورة أكثر اقتراباً من اليومي والحديث العادي.

يرى عباس، من خلال تحليل نماذج شعرية لإيمي لويل وت. س. إليوت وأنجوس فليتشر وتي. إي. هيوم ودبليو. إتش. أودن، أن ثمة تشابهاً بين شعر التصويريين وشعر البياتي، لكن اختلافاً ينشأ في استخدام الصورة. إن التصويريين يرغبون أن يقتربوا في شعرهم من الكلام العادي، وهذا واضح في شعر ت. س. إليوت تمام الوضوح<sup>(٣)</sup>، في الوقت الذي يرى عباس أن شعر البياتي محتشد بالإيحاء: فاللفظة عنده "تسندها إيهاماتها من جهات متعددة"<sup>(٤)</sup>. لكن التحليل الذي يقوم به الناقد لقصائد "أهاريق مهشمة"، في الصفحات التالية من دراسته الرائدة، يثبت عكس ما ذهب إليه من اختلاف بين الصورة في شعر البياتي وما يرسمه التصويريون من حدود للصورة في الكتابة الشعرية. إنه ينتهي إلى القول باقتراب البياتي من شعراء تصويريين مثل فليتشر<sup>(٥)</sup>، والتشديد على تأثير البياتي باليوت واقتربه الشديد من أسلوب الشاعر الأنجلو ساكسوني في ما يسميه عباس "التسجيل الفوتوغرافي" لأجزاء الصورة، وخاصة الجانب غير المضي منها<sup>(٦)</sup>. وهو يشير كذلك إلى "أن المنهج العام في قصيدة اليوت يؤثر في بناء قصيدة البياتي، وخاصة في ارتكاز القصيدة على نوع من التلفيق الذي تسخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة"<sup>(٧)</sup> وتلك ملاحظات تشدد على صلة البياتي الوثيقة بالشعراء التصويريين وسليهم ت. س. إليوت، على عكس ما يعلن عباس في مقدمة كتابه الذي يتأثر خطى ملاحظات إزرا باوند النقدية، وتنظيريات تي. إي. هيوم، والتصورات العامة لمدرسة التصويريين في الشعر الأنجلو ساكسوني، مبتعداً قليلاً

عن رؤيته الكلية في الكتابة النقدية التي نعثر عليها في كتاب "فن الشعر" الذي يحاول فيه عباس أن يفيد من مدارس نقدية عديدة، ورؤى نظرية متباعدة؛ لتقديم قراءة غنية معقدة للأثر الأدبي الذي يعاينه.

لكن أهمية كتاب عباس عن البياتي تتمثل في حماسه الشديد للكتابة الشعرية الجديدة، وفي رغبته العارمة في تقديم تحليل نقدي قوي لتيار في هذه الكتابة يمثل البياتي الذي استطاع في ديوانه "أبأريق مهشمة" أن يقترب من أهم تيارات الشعر الأنجلو ساكسوني في الفترة التي كتب فيها عباس كتابه. لقد قطع البياتي الحبل السري الذي كان يربطه بالرومانطيقية، التي ظل شعر كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب أسيرا لها؛ ولذلك رأى فيه عباس مجالا خصبا لتطبيق رؤيته النقدية التي وقع على بعض منها في كتابه "فن الشعر". في "فن الشعر" كانت الملائكة بطله المشهد، أما في "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" فبان الشعر الهومي، الذي تقترب فيه المفردة من الحديث العادي وتدخل اللغة التداولية مجال الشعري، هو البطل. وكان عباس يستشرف شعر ثمانينيات القرن الماضي وما بعدها وصولا إلى مشارف القرن الواحد والعشرين. ثمة رؤى نقدية لتحولات الشعرية العربية، وكذلك لتحولات النقد العربي الذي رأى عباس في فترة مبكرة أنه غارق في الشكليات<sup>(١٧)</sup>.

إذا انتقلنا إلى كتاب إحسان عباس عن "بدر شاكر السياب" (١٩٦٩) فسنجد أنه كان بمثابة حفريات في تاريخ السياب الشخصي وسيرته الشعرية: فقد تتبّع الناقد، بدقة الأكاديمي الحصيف، مراحل حياة السياب وانشباك الحياة اليومية للشاعر بما يكتبه من شعر. يقول عباس في مقدمة كتابه إنه يريد أن يتحدث عن "السياب الشاعر في إطار من الشؤون العامة والخاصة التي أثرت في نفسه وشعره"، وهو لهذا أثر في الكتاب "طريقة تجمع بين التسريح الزمني والنمو (أو التراجع) النفسي والتطور (أو الانتكاس) الفني"<sup>(١٨)</sup>. ومن ثم فإن عباس يقصر مصادر الكتاب ومراجعته على دواوين السياب وقصائده المنشورة في الصحف والمجلات، وما توفّر له من مخطوطات السياب ورسائله إلى أصدقائه، وموضوعات إنشاء كتبها بين عامي ١٩٤٢ - ١٩٤٣، إضافة إلى بعض ما كتب عنه، وبعض ما تأثر به من شعر وأساطير.

إن إحسان عباس يبدو في كتابه عن السياب كاتب سيرة، مؤرخا لتسلسل حياة الشاعر الذي كان منجزه الشعري علامة على ترسخ الكتابة الشعرية العربية الجديدة. وهو يستخدم الشعر ليعينه على كتابة السيرة، ويفضّ له مغاليقها. ليس الشعر هو الغاية، بل الشاعر، وذلك ما يبتعد بإحسان عباس الناقد المتحمس، المتصل بتيارات النقد العالمي في الخمسينيات، عن مشروعه التنظيري - التطبيقي حول الشعر العربي الجديد. ورغم أن ذلك لا يقلل من قيمة كتاب "بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره"، فهو يظل وثيقة شديدة الأهمية عن حياة السياب وتطوره الشعري، من خلال الوثائق الكاشفة التي تعود إليها الدراسة للتعرف على تقدم السياب في درب عمره القصير؛ إلا أنه يجعل إحسان عباس يتكسب السبيل التي اختارها في شرح شبابه، موحدا في قراءته النقدية بين التيارات النقدية المتداخلة والتحليل العميق للقصيدة العربية الجديدة.

كان عباس ملهما في نقد الخمسينيات، شديد الجراءة في آرائه النقدية التي أطلقها حول البياتي ونازك الملائكة، والشعر العربي في ذلك الزمان، لكنه تحول إلى مؤرخ في مرحلة الستينيات وما تلاها في سبعينيات القرن الماضي. وقد أنهى علاقته بما أنجزته القصيدة الجديدة في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"<sup>(١٩)</sup> حيث قرأ آفاق تحول الشعر العربي في القرن العشرين من خلال النظر إلى مواقف الشعراء من الزمن والدينونة والتراث والحب والمجتمع. وهو يعترف بأنه "رضي بالحد الأدنى من دور الناقد التحليلي التشرّحي"، مفسرا هذا التوجه النقدي بما يعاينه الناقد من أزمة بالنسبة للشعر الحديث؛ فهو إذ يحلل ويفسر فإنه يجد قسما كبيرا من "هذا الشعر

يستعصي على التحليل والتفسير<sup>(١١)</sup>. لكن عباس في "فن الشعر"، وفي كتابه عن البياتي، كان يقوم بالتحليل والتفسير، ولم يمنعه غموض الشعر من الاستعانة بأدوات التحليل التي استعارها من علم النفس اليوناني، والأنثروبولوجيا، والنظرية الرومانطيقية، والنقد الأسطوري، وعدد لا يحصى من التصورات والرؤى النقدية التي تنتمي إلى أعلام النقد الجديد.

لكن بغض النظر عن المعاصرة التي أثارها كتاب "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" في حينه، والانتقادات الكثيرة التي وجهت إليه<sup>(١٢)</sup>، فقد ظل الكتاب يمثل تصورات عباس، الذي بقي طوال مسيرته النقدية واقفاً تحت تأثير إليوت الناقد وجماعة النقد الجديد في بريطانيا وأمريكا، حول مفهوم الشعر والثقافة بعامة. لكن اهتمامه بمفهوم الالتزام، وهو المفهوم الذي كان أثيراً إلى نفوس نقاد الخمسينيات والستينيات في القرن الماضي، جعله ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه تعبيراً عن سياق اجتماعي محدد معطياً هذا العمل وظيفة سياسية - اجتماعية، وهو الأمر الذي يتعارض في جوهره مع مدرسة النقد الجديد التي تقرأ العمل الأدبي بوصفه أيقونة نازعة هذا العمل من سياق إنتاجه ناظرة إليه بوصفه معطى غير زمني، ونصاً عابراً للتاريخ. ولا أظن أن عباس قد آمن بهذا التصور للأثر الإبداعية على مدار تجربته النقدية رغم كثرة ما ترجم عن نقاد ينتمون إلى مدرسة النقد الجديد.

لقد توزع إحسان عباس بين تحقيق التراث، الذي كان علماً من أعلامه الكبار في القرن العشرين، والترجمة وتاريخ الأدب والنقد، بل كتابة التاريخ. ولعل هذا التمزق بين شجون معرفية عديدة هو ما شغله عن تطوير عمله النقدي خصوصاً في السنوات العشرين الأخيرة من حياته. لكنه، بما أنجزه في حقل تحقيق التراث والكتابة عنه وكذلك في الترجمة، يضيف إلى نقده بعداً مثرياً عميقاً يفي لنا - نحن أحفاده من النقاد العرب - كيف عمل هذا الناقد الموسوعي الكبير في خضم هذه المعارف المتباعدة وأصلاً بين العصور والحضارات، بين ثقافة الذات وثقافة الآخر.

#### الهوامش:

١. ترجم إحسان عباس الكثير من الكتب النقدية عن الإنجليزية، ومن بينها "الرؤية المسلحة" لستانلي هابمان (بالاشتراك مع د. محمد يوسف نجم) وقد نشر الكتاب بعنوان "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة"، ومقالة في "الإنسان" لإرنست كاسير عن فلسفة كانط وكتاب ماثيسن عن إليوت، وكتاب كارلوس بيهكر عن همنجواي "الكتاب فناناً".

٢. صدرت الطبعة الأولى من كتاب "فن الشعر" عام ١٩٥٥.

٣. إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان: ١٩٨٧، الطبعة الرابعة، ص: ٤٥.

٤. المصدر السابق، ص: ٤٧.

٥. المصدر السابق، ص: ١٦٧.

٦. المصدر السابق، ص: ١٦٨. أود أن أشير هنا أن إحسان عباس يحتار في ترجمة تعبير الذي يستعمله الشكليون الروس؛ فهو يفسره بـ "الجنة والمفاجأة" أو "خلق الجديد والغريب"، أو "تفريب المؤلف المعروف"، أو "الاستغراب" في الشعر، وأخيراً فإنه يتحدث عن "زوال الألفة"، (ص: ١٦٧ - ١٦٨). وهذا الاضطراب في تعريب المصطلح عائد في الحقيقة إلى عدم رواجه في النقد العربي زمن تأليف الكتاب، ووقع إحسان عباس، الشغوف بالتعرف على النظريات النقدية الجديدة بغض النظر عن شيوعها أو استخفافها حتى في الثقافة الإنجليزية التي ينقل عنها الناقد، على هذا التيارات النقدي الشكلي الذي كان في ذلك الوقت غريب الفادر والهد واللسان في الثقافات جميعها.

٧. المصدر السابق، ص: ١٦٨.

٨. المصدر السابق، ص: ١٧٤.

٩. المصدر السابق، ص: ١٩١.

١٠. يشير إحسان عباس في مقدمته لكتاب "عهد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث: دراسة في "أبواب مهمة"، الذي صدر عن دار بيروت عام ١٩٥٥؛ أنه انتهى من كتابته في ١٥ تشرين ثاني (نوفمبر) ١٩٥٤.

انظر: نص الكتاب في: إحسان عباس، من الذي سرق النار: خطرات في النقد والأدب، جمع وتقديم: وماد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٧٩ - ١٤١.

١١. المصدر السابق، ص: ٨٢.

١٢. المصدر السابق، ص: ٨٥.

١٣. المصدر السابق، ص: ٨٦.

١٤. المصدر السابق، ص: ٩٠.

١٥. المصدر السابق، ص: ٩٢.

١٦. يقول عباس في "فن الشعر": "إن التمسك للشكل لا يزال هو المظهر الأكبر للنقد، وإن ما نلحظه من تركيز الاهتمام بالشكل والمضمون في وحدة عضوية لا يزال صغيراً ضعيف النمو." انظر: فن الشعر، مصدر سابق، ص: ١٦٨.

١٧. إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٢، ص: ٥.

١٨. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير (شباط)، ١٩٧٨.

١٩. المصدر السابق، ص: ٧.

٢٠. انظر: نقد إلياس خوري لكتاب عباس "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" في: إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩، ص: ١٩٦ - ٢٢٦. ويتهم خوري عباس بأنه "يحاول التهريب من صياغة منهج محدد لبحثه، عبر اللجوء إلى النظرة الشمولية، أو الإشارة إلى صعوبة عمله"، ص: ٢٠٨.



# بيلوجرافيا إحسان عبّاس: بانوراما



## عزالدين المناصرة

ولد "إحسان رشيد عبد القادر عباس الزياتنة"، بقرية "عين غزال" بفلسطين، بتاريخ ١٩٢٠/١٢/٢. وتوفي بتاريخ ٢٠٠٣/٧/٢٩، ودفن يوم ٢٠٠٣/٧/٣١ في مقبرة وادي السير في العاصمة الأردنية، عمّان. وما بين عين غزال وعمّان، كانت محطات حياته الأساسية هي: القاهرة، الخرطوم، بيروت.

تقع قرية عين غزال على بعد ٢١ كيلومتراً من حيفا. وبلغ عدد سكانها عام ١٩٤٥: ٢١٧٠ نسمة. وكانت فيها أربع عائلات كبيرة هي: المناصرة- العثمانة- العيوش- والزياتنة التي ينتسب إحسان عباس لها. هاجمها الإسرائيليون بتاريخ ٢٦ تموز (يوليو) ١٩٤٨ بالطائرات والمشاة. وقد قدرّت الأمم المتحدة عدد الشهداء والمفقودين في قرى المثلث الصغير: عين غزال- جبج- وإجزم، بمائة وثلاثين إنساناً. وقال الكونت برنادوت إن ٨٠٠٠ شخص طردوا من القرى الثلاث. وأقيمت على أرض قرية عين غزال: مستعمرة عوفر؛ ومستعمرة أيلال.

درس في مدرسة عين غزال، ثم في المدرسة الإسلامية في حيفا. ثم في مدرسة عكا الثانوية. وبعد ذلك درس في الكلية العربية في القدس (١٩٣٧-١٩٤١). وعُيّن معلماً في مدرسة صفد الثانوية بعد تخرجه، حيث عمل في هذه المدرسة في الفترة (١٩٤١-١٩٤٦).

أرسلته حكومة الانتداب البريطاني في فلسطين (مستر فرل، مدير المعارف) في بعثة للدراسة في جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة لاحقاً): (كانت حكومة فلسطين قد خصّصت لى سنوياً، مبلغ- ٢٥٥ جنيهًا- غربة الراعي، ص ١٧٦). درس في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة فؤاد الأول (١٩٤٦-١٩٤٩)، وحصل على درجة الليسانس عام ١٩٤٩، ثم الماجستير عام ١٩٥١، ثم الدكتوراه عام ١٩٥٤، من الجامعة نفسها.

عمل أستاذاً بكلية غورن (جامعة الخرطوم لاحقاً) بالسودان، منذ عام ١٩٥١ وحتى عام ١٩٦٠، بقسم اللغة العربية الذي كان يرأسه محمد النويهى. وقد امتدح عبّاس في مذكراته ديمقراطية النويهى كثيراً، وانتقد اتجاه (المؤذنة) عند عبد الله الطيب.

غادر الخرطوم إلى بيروت، حيث عمل أستاذاً بالجامعة الأميركية منذ عام ١٩٦٠ وحتى عام ١٩٨٥، يقول إحسان عباس: "حين أعود إلى استذكار الحقبة البيروتية في حياتي أجدها تنقسم قسمين متضادين: قسم فرنوسي يمتد من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٤، وقسم جهنمي من ١٩٧٤ إلى ١٩٨٥. وكان سبب

تغير القسم الثاني: أحداث الحرب الأهلية في لبنان" (غربة الراعي: ص ٢٣٩). وفي عام ١٩٨٥، حصل على مكافأة نهاية الخدمة في الجامعة الأميركية (١٤٠ ألف دولار).

غادر بيروت إلى العاصمة الأردنية عمّان عام ١٩٨٦ بدعوة من الحكومة الأردنية، حيث عمل أستاذاً وباحثاً بالجامعة الأردنية حتى وفاته عام ٢٠٠٣.

حصل إحسان عباس على عدد من الجوائز منها: جائزة الملك فيصل العالمية عام ١٩٨٠، وجائزة جامعة كولومبيا الأميركية للترجمة عام ١٩٨٣؛ وجائزة سلطان العويس الإماراتية عام ١٩٩٣، وجائزة السلطة الفلسطينية التقديرية عام ١٩٩٨؛ وجائزة مؤسسة الفران. وكان قد حصل على وسام القدس من منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٩٠؛ كذلك وسام المعارف اللبناني عام ١٩٨١. وتمّ تكريمه في دار الأوبرا بالقاهرة سنة ١٩٩٥ من قبل وزارة الثقافة المصرية. وتمّ تكريمه كذلك في معرض الكتاب في العاصمة الأردنية، عمّان، عام ١٩٩٨. وأصدرت الجامعة الأميركية في بيروت كتاباً تكريمياً له، بمناسبة بلوغه الستين، ضمّ بحوثاً لستة وخمسين مثقفاً عربياً. وكرّمته مؤسسة شومان بعمّان عام ١٩٩٨، وأصدرت كتاباً عنه بعنوان: (إحسان عباس: ناقدًا ومحققًا ومؤرخًا). وصدر في عمّان أيضاً كتاب بعنوان: (في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس). وكان إحسان عباس قد اختير عضواً في عدة مجامع عربية: السوري، العراقي، المصري، الأردني. وكان عضواً في لجنة محكمي جوائز: الملك فيصل العالمية، سلطان العويس، وجائزة الرواية في مصر. وقد دعى إحسان عباس أستاذاً زائراً في عدد من الجامعات: الألمانية، البريطانية، الأميركية (خصوصاً جامعة برنستون).

من أساتذته: أحمد سامح الخالدي، جورج خميس: إسحق موسى الحسيني، جورج حوراني، عبد الرحمن بشناق، الشيخ تقي الدين النبهاني- في فلسطين. ومن أساتذته في مصر: أحمد أمين، شوقي ضيف، أمين الخولي، عبد الوهاب عزّام، أحمد الشايب، سهير القلماوي، دنيس جونسون - ديفز: محمد عبد الهادي أبو ريدة، عبد الوهاب حمودة، وغيرهم.

ومن أصدقائه: جبرائيل عزّام، ويوسف الصايغ، وغيرهم كثير.

- كتب إحسان عباس:

١. الكتب المؤلفة:

١. الحسن البصري، دار الفكر العربي، القاهرة: ١٩٥٠.
٢. (أطروحة الماجستير): حياة الأدب العربي في صقلية: جامعة فؤاد الأول، القاهرة: ١٩٥١.
٣. (أطروحة الدكتوراه): الزهد وأثره في الأدب الأموي، جامعة فؤاد الأول، القاهرة: ١٩٥٤.
٤. عبد الوهاب البهائي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، ١٩٥٥.
٥. فن الشعر: دار بيروت، ١٩٥٦.
٦. فن السيرة: دار بيروت، ١٩٥٦.
٧. أبو حيان التوحيد، دار بيروت، ١٩٥٦.
٨. أحمد أمين: طريقته في الكتابة والتأليف- القاهرة، ١٩٥٦.
٩. الشعر العربي في المهجر الأميركي (بالاشتراك مع محمد يوسف نجم)، دار صادر ودار بيروت، ١٩٥٧.

١٠. الشريف الرضي، بيروت، ١٩٥٩.

١١. العرب في صقلية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٥٩.

١٢. تاريخ الأدب الأندلسي- عصر سعادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.

١٣. مصادر الأدب الأندلسي والمغربي، ١٩٦١.

١٤. تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمراطين، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢.

١٥. أخبار الغناء والمغنين في الأندلس: بيروت، ١٩٦٣.
١٦. ابن رضوان وكتابه في السياسة، بيروت: ١٩٦٦.
١٧. رحلة ابن عربي إلى الشرق: بيروت، ١٩٦٨.
١٨. بدر شاكر السحاب: دراسة في حياته وشعره: دار الثقافة: بيروت: ١٩٦٩.
١٩. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت: ١٩٧١.
٢٠. ملاحم يونانية في الأدب العربي، بيروت، ١٩٧٧.
٢١. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت: ١٩٧٨.
٢٢. من الذي سرق النار: خواطر في النقد والأدب، بيروت، ١٩٨٠.
٢٣. تاريخ دولة الأنباط، دار الشروق، عمّان، ١٩٨٧.
٢٤. تاريخ بلاد الشام ما قبل الإسلام حتى بداية العصر الأموي (٦٠٠-٦٦٠م) ١٩٩٠.
٢٥. شمال الجزيرة العربية في العهد الآشوري، إحسان عباس ومحمود أبو طالب، لجنة تاريخ بلاد الشام، ط١، عمّان، ١٩٩١.
٢٦. تاريخ بلاد الشام في العصر العباسي (١٣٢-٢٥٥هـ/ ٧٥٠-٨٧٠م) ١٩٩٢.
٢٧. فصول حول الحياة العمرانية والثقافية في فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ١٩٩٣.
٢٨. تاريخ بلاد الشام في العصر الأموي (٤١هـ-١٣٢هـ/ ٦٦١-٧٥٠م) ١٩٩٥.
٢٩. تاريخ بلاد الشام (٢٥٥هـ-٧٩٠هـ/ ٨٧٠م-١٠٩٧م) ١٩٩٥.
٣٠. غربة الراعي- مذكرات، بيروت- عمّان، ١٩٩٦.

## ٢. الكتب المُحقَّقة:

١. خريدة القصر للمعاد الأصفهاني- قسم مصر- في جزئين، بالاشتراك مع شوقي ضيف وأحمد أمين، القاهرة ١٩٥٢.
٢. فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري. بالاشتراك مع عبد المجيد عابدين، الخرطوم ١٩٥٨. الطبعة الثانية، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٢.
٣. جوامع السيرة لابن حزم الأندلسي. بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.
٤. ديوان الرصافي البلمنسي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠. الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٣.
٥. ديوان ابن حمديس الصقلي، دار صابر، بيروت، ١٩٦٠.
٦. ديوان القتال الكلابي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦١.
٧. ديوان لبيد بن ربيعة العامري، الكويت، ١٩٦٣.
٨. أخبار وتراجم أندلسية مستخرجة من معجم السفر للسلفي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
٩. ديوان الأعشى التطيلي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
١٠. ديوان شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣. الطبعة الخامسة، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٢.
١١. الكتيبة الكامنة للسان الدين ابن الخطيب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
١٢. الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي- قسم من السفر الرابع، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.
١٣. الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي- السفر الخامس في قسمين، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥.

١٤. التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لابن الكتاني، دار الثقافة، بيروت: ١٩٦٦. الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١.
١٥. عهد أردشير، دار صادر، بيروت: ١٩٦٧.
١٦. ليبيا في كتب التاريخ، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم: دار ليبيا، بنغازي، ١٩٦٨.
١٧. ليبيا في كتب الجغرافيا والرحلات، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم: دار ليبيا، بنغازي، ١٩٦٨.
١٨. نصح الطبيب من غصن الأندلس الرطيب للمقرئ التلمساني- في ثمانية أجزاء، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.
١٩. الوافي بالوفيات للصفي، الجزء السابع: سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٧/٦ الصادرة عن المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ببيروت- دار شتاينر، فيزباين، ١٩٦٨.
٢٠. وفيات الأعيان لابن خلكان- في ثمانية أجزاء، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨-١٩٧١.
٢١. طبقات الفقهاء لأبي إسحاق الشيرازي، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٠.
٢٢. ديوان الصنوبري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠.
٢٣. ديوان كثير عزة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.
٢٤. الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي- الجزء السادس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.
٢٥. فوات الوفيات لابن شاعر الكتبي- في خمسة أجزاء: دار الثقافة ودار صادر، بيروت، ١٩٧٣-١٩٧٧.
٢٦. الروض المطار في خير الأقطار لابن عبد المنعم الحميري، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٥. الطبعة الثانية، دار ناصر، بيروت، ١٩٨٠.
٢٧. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسم الشنتريني- في ثمانية أجزاء، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس ١٩٧٤-١٩٧٩. الطبعة الثانية: دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩. الطبعة الثالثة: دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.
٢٨. أنساب الأشراف للبلاذري- القسم الرابع- الجزء الأول، سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٢٨/٤ الصادرة عن المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ببيروت، دار شتاينر، فيزباين، ١٩٧٩.
٢٩. أمثال العرب للمفضل الضبي، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٠.
٣٠. سرور النفس بمدارك الحواس الخمس للتهفائي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
٣١. رسائل ابن حزم الأندلسي- في أربعة أجزاء: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠-١٩٨٣.
٣٢. رسائل أبي العلاء المعري- الجزء الأول: دار الشروق، بيروت، ١٩٨٢.
٣٣. فهرس الفهارس والإثبات لعبد الحى الكتاني- ثلاثة أجزاء: دار الغرب الإسلامي، بيروت، الجزء الأول والثاني، ١٩٨٢، والجزء الثالث ١٩٨٦.
٣٤. الكافي في البهيرة لعبد الرحمن بن محمد البلوي، بالاشتراك مع عبد الحفيظ منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
٣٥. مرآة الزمان للسطح بن الجوزي- الجزء الأول: دار الشروق، بيروت، ١٩٨٥.
٣٦. كتاب الخراج للقاضي أبي يوسف يعقوب بن إبراهيم، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٥.
٣٧. تخریج الدلالات السمعية لعلي بن محمد الخزاعي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥.
٣٨. تحفة القادم لابن الأبار- دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
٣٩. المجلس الصالح للمعافي بن زكيا النهرواني- الجزء الثالث، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧.

٤٠. شذرات من كتب مفقودة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٨.
٤١. معجم الأدباء لياقوت الحموي- سبعة أجزاء: دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣.
٤٢. معجم العلماء والشعراء الصقليين: دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤.
٤٣. التذكرة الحمونية بالاشتراك مع بكر عباس- عشرة أجزاء. دار صادر، بيروت، ١٩٩٦.
٤٤. أنساب الأشراف للبلاتري- القسم الخامس: سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٥/٢٨، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ببيروت: دار فرانكس شتاينر- شتوتغارت، ١٩٩٦.

### ٣. الكتب المترجمة:

١. كتاب الشعر لأرسطو طاليس، دار الفكر، القاهرة، ١٩٥٠.
٢. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، لستاني هايم، (مجلدان، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم)، بيروت، ١٩٥٨-١٩٦٠.
٣. أرمنت همنفواي، لكارلوس بيكر، بيروت، ١٩٥٩.
٤. مقال في الإنسان أو فلسفة الحضارة، لأرمنت كاسيرر: بيروت، ١٩٦١.
٥. دراسات في الأدب العربي، لغرونباوم (بالاشتراك)، بيروت، ١٩٥٩.
٦. يقطعة العرب، لجورج أنطونيوس (بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد)، بيروت، ١٩٦٢.
٧. دراسات في الحضارة الإسلامية: للسير هاملتون جب: (بالاشتراك مع محمد يوسف نجم ومحمود زايد)، بيروت، ١٩٦٤.
٨. رواية "موبى ديك"، لهرمان ملفيل، بيروت، ١٩٦٥.
٩. ت.س. إلهوت، لمانيس، بيروت، ١٩٦٦.
١٠. أبعاد الرواية الحديثة لزيوكوفسكي (بالاشتراك مع بكر عباس): المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٤.
١١. مدن بلاد الشام حين كانت ولاية رومانية: وهو ترجمة للفصل العاشر من كتاب: (A.H.M. Jones, the Cities of the Eastern Roman Provinces) دار الشروق عمان، ١٩٨٧.

### مراجع:

١. يعقوب العويطات: من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، ط٢، وكالة التوزيع الأرنبة، عمان، ١٩٨٧.
٢. أحمد عمر شاهين: موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، الجزء الأول، ط٢، المركز القومي للدراسات والتوثيق، غزة، فلسطين، ٢٠٠٠.
٣. سارة نيكان واصف، إيفلين كورتية، عدنان الشامي: معجم الكتاب اللسطينيين، معهد العالم العربي، باريس (بالمرية والفرنسية)، ١٩٩٦.
٤. مؤسسة شومان: إحسان عباس: ناقداً، محققاً، مؤرخاً، (شذرة)، عمان، ١٩٩٨: انظر: الدراسات الآتية: ١. محمد إبراهيم حور: إحسان عباس وتحقيق النثر. ٢. يوسف بكار: إحسان عباس وتحقيق الشعر. ٣. مصطفى الحياوي: إحسان عباس مؤرخاً. ٤. هند أبو الشعر: إحسان عباس مؤرخاً.
٥. فيصل بركات: إحسان عباس: اللعلم التنوحي، مجلة الكرمل، العدد ٧٨، رام الله، فلسطين، شتاء ٢٠٠٤.
٦. الصادق القتيه: إحسان عباس من فلسطين إلى السودان، جريدة القدس العربي، لندن، ٢٠٠٣/١٠/٧ + ٢٠٠٣/١٠/٨.
٧. إحسان عباس: فرقة الراعي- سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦.
٨. ولهد الخالدي: كس لا ننسى- قرى فلسطين التي دمرتها إسرائيل عام ١٩٤٨، ط٢، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ١٩٩٨- انظر: عين غزال- ص ١٢٠-١٢١.

### الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهما - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق دينار - لبنان ٦٠٠٠ ليرة - البحرين دينار - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن دينار - قطر ١٥ ريال - غزة القدس دولار - تونس ٥,٢٠٠ دينار - الإمارات ١٥ درهما - السودان ٥٠ جنيها - الجزائر ١٥ دينار - ليبيا دينار - دبي أبو ظبي ٣٠ درهما .

### • الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٨ جنيها + مصارف البريد ١٠ جنيها ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

### • الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( أربعة أعداد ) ٢٠ دولار للأفراد - ٣٠ دولارا للهيئات - مضاف إليها مصارف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات ) ( أمريكا وأوروبا - ١٦ دولارا )  
السعر : سبعة جنيها .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة ج.م.ع.  
تليفون : ٥٧٥٤٣٦ - ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٧٥٤٢١٣ - ٥٧٥٤٣٦  
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الإلكتروني : [fossoul2002@hotmail.com](mailto:fossoul2002@hotmail.com)  
[fossoul2002@yahoo.com](mailto:fossoul2002@yahoo.com)

رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٠٠ / ١٩٨٠





سبعة جنيهات



الهيئة المصرية العامة للكتاب